MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 6

DIN SUMAR

6/2019

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU NICOLAS SIMION

CORNELIU DAN GEORGESCU
NICOLAE TEODOREANU („NUCU"),
AȘA CUM L-AM CUNOSCUT EU

VASILE VASILE
VASILE TOMESCU LA 90 DE ANI

GEORGE BALINT
AUDIȚIA KITSCH-OASĂ

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU NICOLAS SIMION **3**

PORTRETE

CORNELIU DAN GEORGESCU
NICOLAE TEODOREANU („NUCU"), AȘA CUM L-AM CUNOSCUT EU
CU REFERINȚE LA OPERA SA ETNOMUZICOLOGICĂ **25**

ANIVERSĂRI

VASILE VASILE
VASILE TOMESCU LA 90 DE ANI **73**

CREAȚII

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ
BENJAMIN BRITTEN
CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ **83**

ESEURI

GEORGE BALINT
AUDIȚIA KITSCH-OASĂ **95**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH NICOLAS SIMION **3**

PORTRAITS

CORNELIU DAN GEORGESCU
NICOLAE TEODOREANU („NUCU"), AS I KNEW HIM
WITH REFERENCES TO HIS ETHNOMUSICOLOGICAL WORK **25**

ANNIVERSARIES

VASILE VASILE
VASILE TOMESCU AT 90 **73**

CREATIONS

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ
BENJAMIN BRITTEN
THE CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA **83**

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE KITSCHY ACT OF LISTENING **95**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Nicolas Simion

Andra Apostu

Compozitorul și interpretul de jazz Nicolas Simion este un muzician preocupat în permanență de nou, de progres și căruia nu-i place rutina. Cu un deosebit curaj, a parcurs un drum lung până la definirea lui ca muzician dar și a identității lui artistice, atât din punct de vedere geografic cât și strict muzical. De curând a împlinit frumoasa vârstă de 60 de ani de viață din care aproape 50 de ani de activitate muzicală. Cu studii instrumentale și o bază solidă de preocupări teoretice, iubitor al fenomenului muzical și al analizei muzicii din toate perspectivele ei, Nicolas Simion și-a găsit locul potrivit în momentul în care s-a identificat cu muzica tradițională românească: "... simt că sunt la locul potrivit, pur și simplu e ceva care se află în ADN-ul meu!"

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Dragă Nicolas, ai avut o copilărie tare frumoasă, la Dumbrăvița, lângă Brașov, unde ai făcut și școala primară. Cum s-a realizat contactul cu muzica clasică? În locul natal ai avut ocazia de a asculta multă muzică tradițională și de a participa la o mulțime de evenimente de tradiție veche.

N.S.: Am ajuns în clasa a cincea la liceul de muzică din Brașov și am început studiul muzicii clasice; începând cu studiul clarinetului și al pianului secundar. În aceeași perioadă am început să merg la concertele de luni seara ale filarmonicii din Brașov (dirijor era Ilarion-Ionescu Galați); aveau și un concert matinal gratuit pentru elevi, studenți și pensionari – era, de fapt, repetiția generală și e mare păcat că nu mai există această tradiție. Curând după ce am început să studiez clarinetul am avut ocazia să îl ascult pe marele clarinetist Aurelian Octav Popa, care mai târziu mi-a devenit model, într-un recital solo, la Brașov. Atunci mi-am dat seama că eu niciodată nu voi putea ajunge la performanța respectivă. Era atât de departe, cu repertoriul, cu viziunea despre interpretarea lucrărilor, cu stăpânirea instrumentului, încât instinctul meu, chiar la vârsta aceea – eram în clasa a șasea – mi-a spus... „mai gândește-te..."

A.A.: Dar asta nu te-a descurajat deloc.

N.S.: Nu, pentru că muzica pentru mine era foarte complexă, nu o înțelegeam și am simțit nevoia să-i aflu secretele. Eram la început și nici eu nu studiam suficient de mult și serios clarinetul dar aveam un mare interes pentru muzică în sine; eram preocupat și foarte curios în a o descoperi și a o înțelege, mai degrabă decât de a mă specializa la un instrument. Încet, încet, mergând la concerte, ascultând multă muzică, descoperind puțin armonia, contrapunctul, regulile armoniei și forma, am început s-o aud și s-o înțeleg mai bine. Aveam un prieten maghiar, era în ultimii ani de liceu, fagotist, era catolic și îmi cânta la pian corale de Bach și chiar compunea iar pe mine mă fascina cum de sună vocile așa de bine si mă întrebam care era linia și dinamica lor, mă interesau armonia și forma în sine. Wagner și Brahms erau eroii mei pe atunci. Când am descoperit preludiul la Tristan și Isolda am fost transpus, parcă, într-o altă lume. Mi-au plăcut, eram pasionat de muzica lor. Am avut tot timpul o fascinație a fenomenului muzical și a compoziției. Din păcate nu se prea vorbea de

https://biblioteca-digitala.ro

compoziție, la liceu ni se vorbea mai mult de istoria muzicii, instrument, destul de puțină muzică de cameră și orchestră, la teorie și solfegii învățai reguli, game și intervale, dicteu etc. Doar asta făceai dar nimeni nu se preocupa să îți explice fenomenul muzical global, să-ți spună ce și cum să asculți. Îmi amintesc că prin clasa a XI-a m-a lovit și pe mine inspirația, eram seara la studiu și nu aveam hârtie de muzică. Am desenat niște portative pe o hârtie obișnuită și am scris repede câteva acorduri și o melodie, ceea ce aveam atunci pe moment în minte. Eram fericit că făcusem primul pas...

A.A.: Cum ai ajuns să te apropii de jazz, de așa zisa muzică de divertisment?

N.S.: Fiind obișnuit cu muzica clasică, prin educația pe care o primisem, nu luam prea în serios muzica de jazz, chiar îmi părea prea ușoara, de divertisment. Am ascultat puțin Louis Armstrong și nu mi-a plăcut, interesant e că nu am fost atras de Dixieland niciodată. Abia după terminarea liceului am descoperit saxofonul și jazzul modern (bebop) și asta pentru că nu eram prea încântat de maniera în care se cânta muzica de jazz (swing) la clarinet și, mai cu seamă, pentru că nu înțelegeam mai nimic. Acea lălăială... spontană mi se părea prea simplă, îmi păreau niște melodioare. Dar, de fapt, tocmai acel interplay între muzicieni îmi scăpa iar eu nu ascultam decât partea clarinetului.

A.A.: Pe vremea aceea nu exista o secție dedicată muzicii de jazz la conservator, practic ai mers în continuare cu studiul serios al muzicii clasice, academice.

N.S.: A fost chiar foarte bine că am făcut secția teoretică/pedagogică la Conservator. La prima oră de armonie cu maestrul Alexandru Pașcanu, am fost îndemnați să luăm o bucată de hârtie și să scriem ce avem de gând să facem ca muzicieni, unde vrem să ajungem. Nu mai știu ce am scris... dar ideea de a te pune în situația de a gândi mai departe, de a te proiecta într-un viitor apropiat sau îndepărtat, era foarte interesantă. Oricum, eram interesat nu neapărat să devin compozitor, mă preocupa foarte mult să înțeleg ce se întâmplă într-o partitură, aveam un spirit analitic, eram curios. Mergeam la anticariate, căutam partituri, mergeam cu ele la concerte, pentru că nu aveam prea multe surse audio, spre deloc. Preocupările acestea poate au venit și din complexul

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentistului neîmplinit (ha ha) deși am cântat la absolvența liceului partea I a concertului de Mozart cu filarmonica din Brașov. Era un concert la sfârșit de an cu cei mai buni elevi din liceu. Îmi amintesc foarte bine că de-abia dupa ce am intrat la conservator, în acea vară, cântând la clarinet am simțit o oarecare detașare de textul muzical, o oarecare eliberare, începeam să mă ascult pe mine însumi și oarecum să mă bucur de cântatul în sine, de muzică! Începusem să văd și să aud textul muzical de la distanță. La pedagogie am dat cu nasul de armonie, contrapunct, forme, mergeam și pe la cursurile de compoziție și mă uitam la maeștrii Stroe, Vieru, Olah, Niculescu, doamna Marbe și alții, ca la niște zei. Cu doamna Marbe am facut lucrarea de diploma "Saxofonul în muzica secolului XX", așa, ca fapt divers! L-am avut profesor de teorie pe domnul Victor Ceaicovschi și țin minte că era destul de sever, mai ales dacă erai talentat și nu studiai; dacă nu prea aveai talent și mai erai și leneș, era vai de tine. Cred că din anul II am făcut armonie cu maestrul Nicolae Coman. El era tipul compozitorului/profesorului care nu era doar un pescuitor de greșeli, de cvinte ori octave paralele, ci te făcea să descoperi muzica pentru pian, muzica de cameră sau orchestră și să înveți cumva armonia altfel. Idolii lui erau Debussy, Ravel, Scriabin, Prokofiev, Bartok, Messiaen etc. Mi-a ramas în minte cum ne exemplifica anumite înlănțuiri armonice (cântând pasaje întregi din corale de Bach, "La Puerta del Vino" de Debussy, din sonatele pentru pian de Scriabin etc.), ne arăta cum trebuie să conducem discantul și vocea de bas, vocile interioare, și compunea la fiecare lecție discantul unei teme la patru voci, care era tema noastră pentru lecția următoare.

A.A.: Ei, și abia după terminarea facultății a început adevărata ta căutare...

N.S.: Cam așa este. Mă luptam cu morile de vânt, rătăcind între folclor, muzică contemporană și jazz. Când am terminat Conservatorul mi-am dat seama că știam de toate dar mai nimic concret! În timp ce cântam în diverse localuri/restaurante, cluburi de noapte, am mers vreo trei patru ani de zile să iau lecții de dirijat de la maestrul Constantin Bugeanu. El m-a învățat multe lucruri frumoase și utile, am descoperit lucrări orchestrale noi, m-a învățat să analizez fiecare motiv, frază, perioadă, într-un cuvânt, să înțeleg forma

https://biblioteca-digitala.ro

lucrărilor. I-am redescoperit pe Bruckner, de exemplu, care nu prea se cânta la noi, pe Mahler, muzica clasică și romantică etc. Mi-am procurat partituri, făceam audiții, îmi recomanda dirijori buni, orchestre, anumite imprimări de referință etc. Am și participat la două festivaluri pentru tineri dirijori de la Bușteni (1986-1987) unde trebuia să dirijăm orchestra filarmonicii din Ploiești. Am dirijat "Suita I din Peer Gynt" (Grieg), Uvertura la opera Tanhäuser (Wagner) și "O noapte pe muntele pleșuv" de Mussorgski. Experiența în sine de a fi în fața orchestrei și, de fapt, de a îi conduce pe niște oameni care știau poate mai multă muzică decât tine a fost mare lucru pentru mine. Atunci mi-am dat seama că trebuie să cunoști muzica în amănunt ca să o poți prezenta, ca să ai ceva de spus, să-i convingi și pe instrumentiști. E ca și cum ai cunoaște sau nu limba pe care o vorbești și a nu ști ceea ce vrei să spui. Așadar, experiența cu maestrul Bugeanu mi-a schimbat optica în sensul în care am învățat să mă orientez la formă, stil, tempouri, echilibrul între partide, să înțeleg cum trebuia să sune un întreg muzical, cum să pun în mișcare un aparat orchestral etc. M-a pregătit practic, pentru lupta din scena (jungla) muzicală; trebuia să intri cumva în cercul profesioniștilor, orchestre, compozitori, să le cânți piesele, și nu puteai fi un amator căci concurența era foarte puternică și selecția pe măsură.

A.A.: Și compoziția?

N.S.: În paralel cu lecțiile de dirijat m-am întors la maestrul Nicolae Coman de la care am luat lectii de compoziție. Eu mergeam cu piese, cu schițe, cu idei iar dânsul le asculta, dar niciodată nu m-a radiografiat și criticat. Era foarte deschis la orice, mă atrăgea în lumea muzicii universale (mai ales cea a secolului XX) care oricum e foarte diferită și complexă. El încerca să înțeleagă ideile mele, ceea ce aveam eu de spus, ce aveam mai bun în mine și mă ajuta să le conștientizez, să le dezvolt. Îmi dădea curaj, mă stimula să cred în ceea ce fac; dacă eu credeam în ceea ce făceam atunci și ceilalți puteau fi convinși. Sigur, învățam tehnici de compoziție, asimilam tradiția, ce s-a scris până atunci etc., analizam împreună, făceam exerciții de stil, dar când e să ajungi la tine însuți și să îți spui povestea, e mai greu. De-abia învățam să merg făcând primii pași și încercam să-mi țin echilibrul.

A.A.: Ce lucrări ai scris în acea perioadă?

https://biblioteca-digitala.ro

N.S.: Inițial am mers cu câteva lieduri, imitând anumite "cantece" (lieduri) de-ale dânsului, cum ii plăcea să spună. Am scris și câteva piese pentru pian (Pasacaglia), erau câteva încercări dar eu practicam mai mult muzica de jazz. Maestrul Coman avea o simpatie pentru jazz și am început să merg cu mai multe lucrări de genul acesta. Era fascinația armoniei de 5-6 sunete, a poli-acordurilor, armonia modală, muzica dodecafonică etc.

A.A.: Deci tu ai continuat să cânți jazz în aceeași perioadă în care studiai temeinic compoziția...

N.S.: Da, aceasta era perioada dintre anii 1984-1988. În paralel am pus bazele formației Opus 4, apoi am colaborat cu Mircea Tiberian și Dan Mândrilă, când am început să compun și să cânt și piesele mele. Am făcut parte dintr-o generație frumoasă, cu Ion Baciu Jr., Anca Parghel, Garbis Dedeian, Puiu Pascu, Mircea Tiberian, Dragoș Nedelcu, Virgil Popescu, Liviu Butoi, Toni Kuhn și mulți alții. Eram următoarea serie de jazzmani după generația lui Jancy Körössy, Richard Oschanitzky, Dan Mândrilă, Johnny Răducanu, Aura Urziceanu, Marius Popp, Eugen Gondi, generația de aur, pe care, din păcate, îi vedeai în concerte destul de rar. Compoziția a mers destul de încet dar m-a preocupat și am rămas pe direcția aceasta; de exemplu, un lucru care m-a preocupat la început un timp era faptul că mergeam duminică dimineața la domnul Mihai Berindei (nea Mihai), inginer de sunet și un mare iubitor de jazz cu o colecție mare de discuri, care cânta și la pian, la saxofon, la trompetă, trombon (pentru un amator era extraordinar). Acolo am descoperit eu dublul concert de Richard Oschanitzky pentru pian, saxofon tenor și orchestră, care are și un big band integrat în partea a treia. O lucrare genială dar puțin cunoscută! Eu abia începusem să studiez serios la saxofon iar lucrarea m-a fascinat, e o capodopera a genului**,** absolut! Au trecut anii, prin 1988 am avut câteva colaborări cu orchestre simfonice, am fost invitat să dirijez la Sibiu, Ploiești**.** Am cântat la Bacău cu maestrul Ovidiu Bălan Simfonia a treia "Cantos" cu saxofon solist a maestrului Ștefan Niculescu (dedicată lui Daniel Kientzy). Într-un concert de muzică contemporană românească susținut la sala mică a Ateneului Român am cântat "Musique spectrale" pentru saxofoane și bandă de Călin Ioachimescu (deși nu eram eu la zi cu tehnicile

https://biblioteca-digitala.ro

de interpretare ale muzicii contemporane), apoi am cântat cu Orchestra Radio o lucrare de Dumitru Capoianu cu saxofon solist, Rhapsodia de Claude Debussy pentru saxofon alto și orchestră etc.

A.A.: Așadar, până în anul 1988 ai fost într-o perioadă de încercări, o perioadă deschisă la orice, dirijat, interpretare, compoziție. Cum s-au finalizat căutările tale?

N.S.: Îmi spuneam că muzica e așa de complexă încât trebuie să caut, să stabilesc ce vreau, ce pot și unde vreau să ajung. În toamna anului 1988 am ajuns la Varșovia, la cel mai mare festival de jazz din lagărul socialist, să cânt cu formația bateristului Kazimierz Jonkisz, cu care mai cântasem în primavara lui '88 la București. Din păcate am ajuns abia după concert pentru că nu am primit pașaportul și viza la timp. Așa erau vremurile la ARIA, nu erai comunist sau ciripitor... nu aveai viză! Acolo mi-am dat seama că ori îmi încerc norocul în Occident ori vin acasă și mă las de saxofon. După ce i-am ascultat pe Miles Davis cu formația sa, pe Michel Petrucciani în Trio, Phil Woods Quintet plus polonezii și europenii care cântau la festival, mi-am dat seama că noi eram așa de departe de jazzul autentic încât nu ne puteam compara cu ei! Ei erau în liga 1 iar noi eram autodidacți, adica eram "prin pădure"! Dar mi-am zis că dacă vreau să fac jazz, trebuie să merg la sursă și să iau taurul de coarne, cu ei trebuie să mă compar. Pentru mine a fost un moment foarte important. Aveam 29 de ani și mi-am spus că acum trebuie să fac ceva! Tot în timpul festivalului a avut loc un jam session la un club celebru din Varșovia, la Aquarium, iar acolo au venit americanii să cânte cu polonezii. Am avut saxofonul la mine dar mi-a fost rușine să-l scot din cutie! A fost hotărâtor, un duș rece pentru mine și am decis să încerc să ajung în Occident. Am luat un tren spre Viena și de acolo voiam să merg în Franța. Ce simplu părea... Aveam pașaport de turist dar nu aveam vize. Am ajuns noaptea la Bratislava cu trenul dar la graniță m-au trimis înapoi în România, prin Ungaria. La Budapesta am coborât din tren, nu știam limba, n-aveam niciun contact, doar un saxofon și o valiză. Voiam neapărat să ajung la Paris, prin Austria și Elveția pentru că în Franța aveam un prieten din Brașov care mă putea ajuta cu un job. De-abia pe 6 ianuarie 1989 am ajuns în sfârșit în Austria, cu chiu cu vai, cu 10 mărci în buzunar, căci și

https://biblioteca-digitala.ro

Ungaria era tot un lagăr socialist, doar ceva mai liber. Ambiția și motivația erau atât de puternice în mine, încât nu am renunțat. Mi-a luat 6 luni să primesc azilul politic și dreptul de muncă în Austria și să încep să mă mișc și să mă orientez. M-am stabilit la Viena și am început să cunosc scena de jazz. Un bun prieten timișorean, Ioan Minda, m-a ajutat sa supraviețuiesc efectiv în primele luni, locuind la el. În Austria mi-am încercat norocul tot cu muzica de jazz pentru că în scena muzicii clasice nu aveam nicio șansă, era clar. Mergând la cluburile de jazz la jam sessions am cunoscut cumva scena locală. Ca dirijor nu eram pregătit, ca și clarinetist nu mai zic, ca și compozitor abia începusem să scriu câteva piese de jazz și trebuia să supraviețuiesc! Primul job în Germania a fost cu o formație de muzică bavareză, cântand la "Oktoberfest" în München; după un an de zile am venit înapoi la Viena depresiv, cu senzația că nu mai știu să cânt nimic, eram și fără bani și am luat-o iar de la zero. Apoi m-am înscris la Conservator la secția de jazz în care se preda și compoziție și aranjament și după câteva lecții ni s-a spus să aducem câte o compoziție. Zis și făcut, aveam un vals destul de reușit, era dedicat prietenei mele din București, se chema "My Duchess", dar profesorul de compoziție mi-a spus că e prea îndrăzneț să folosesc acorduri de dominantă cu nonă mică, de exemplu. Mi-a spus că asemenea acorduri putem să folosim de-abia din anul 3 sau 4 și a doua zi am plecat, am renunțat la școală, rămânând, deci, tot autodidact. Vestul sălbatic era chiar mai blând decât estul socialist! Parcă eram într-un labirint, o tot luam de la capăt, căutam pisica neagră în camera întunecată. Dar nu m-am lăsat. Experiența a fost negativă dar am învățat din ea, mă luptam de fapt cu mine însumi dar mi-am mai dat singur o șansă. Îmi câștigam cumva existența din cântat, dar nu asta căutam eu atunci. Voiam să fac muzică bună, să învăț, să cânt cu oameni profesioniști și, într-un cuvânt, să mă bucur de muzică! În decembrie 1989 am participat la cursurile de dirijat ale maestrului Celibidache de la Mannheim și mi-a fost clar că puteam să uit de cariera de dirijor. L-am urmărit pe Celi și la München după ce l-am ascultat pentru prima dată la Ateneul Român în 1978 și am înțeles ce înseamnă magia muzicii și importanța unui dirijor adevărat. Rareori am mai avut revelația aceea de a fi purtat de muzică,

https://biblioteca-digitala.ro

pluteam pe undele sonore și parca timpul și spațiul nu mai existau!

A.A.: Și totuși aceste experiențe negative au fost hotărâtoare pentru tine, în sensul definirii identității tale artistice.

N.S.: Cred că atunci mi-am dat seama că doar dacă aș realiza o fuziune între folclor, jazz și muzică contemporană aș putea să-mi găsesc o identitate artistică, să mă accepte scena de jazz ca muzician, ca saxofonist. Atunci mi-am amintit de maestrul Pașcanu! La Viena m-am înscris la Academia de Muzică la clasa de saxofon clasic. Am absolvit un semestru și mi-am dat seama că nu era ceea ce voiam. Apoi am primit o finanțare de la Ministerul Culturii din Austria pentru două proiecte, două compoziții. Pentru lucrarea "Unfinished Square" am fost chiar premiat cu "Theodor Körner Förderpreis"! Primul proiect a fost o lucrare pentru 12 saxofoane. Profesorul meu de saxofon avea un asemenea ansamblu și mi-a propus să scriu o piesă; am folosit modelul cvartetului de saxofoane, triplând vocile, erau 12 la număr, de la sopranino la saxofon bas. Am scris piesa, *Transilvanische Suite*, un nume care mă gândeam că mă inspiră pentru a-mi găsi o identitate, pentru a fi plasat undeva în spațiu. Asta a fost în 1992-1993. Între timp am mai scris un cvintet pentru alămuri și două cvartete pentru saxofoane (pe care aș dori să le definitivez acum, cu experiența muzicală asimilată).

A.A.: Câțiva ani mai târziu ai realizat un proiect foarte îndrăzneț, un balet! Povestește-ne despre asta, mai ales că sunt puțini compozitori care se încumetă la o asemenea inițiativă.

N.S.: În 1995 am depus acest proiect (lucrarea *Unfinished Square*) la Ministerul Culturii, tot în Austria, era un balet pentru ansamblu de dansatori, orchestră mare și combo de jazz. Era prima mea experiență serioasă în care încercam să integrez o formație de jazz. Baletul a fost realizat împreună cu orchestra radioului din Bratislava pe care am și dirijat-o. A fost dificil să scriu ceva nou, o lucrare echilibrată din punct de vedere stilistic, un cross over între elementele de jazz și muzica clasică/contemporană, muzică de film, cu puțin folclor (dar nu prea mult), care să formeze un întreg organic. Era o muzică gândită pentru dansatori, orchestră și o formație de jazz, care improviza liber peste orchestră, în dialog cu dansatorii. Formula

https://biblioteca-digitala.ro

de balet a ajuns până la urmă doar la 3 dansatori. Lucrarea este o poveste faustiană... Din partitura baletului am făcut o reducție pentru sextet de jazz și am imprimat-o în septembrie 1996 pe CD-ul cu același nume apărut la "7Dreams Records" în 2008. Acesta a fost primul meu proiect serios în calitate de compozitor. La un moment dat vreau să refac acest balet.

A.A.: Și de aici a început, practic, traseul tău definit ca și compozitor, ai știut unde te afli și ce îți dorești cu adevărat de la muzică? Se pare că la început ai fost preocupat de a găsi o unitate, un echilibru între diverse stiluri, genuri, pentru că după acest balet ai avut ideea realizării unei lucrări în care ai inserat muzică de rit religios.

N.S.: Începeam să cred în mine și cu fiecare experiență eram tot mai convins să merg mai departe. Am scris *Canzonieri Sacrale* pentru ansamblu mixt și combo de jazz în 1998 pe o serie de piese religioase din ritul ortodox și din ritul evanghelic, combinate cu jazz. S-a celebrat la Viena renovarea și redarea în folosință dupa 25 de ani a celei mai vechi biserici din oras, Ruprechtskirche, iar preotul olandez de acolo, domnul Joop, mi-a oferit posibilitatea de a realiza un concert de jazz pe teme religioase. Am pregătit proiectul acesta pentru un ansamblu mixt, l-am invitat și pe flautistul Matei Ioachimescu, pe atunci student la Viena, pe brașoveanca Claudia Cervenca, cantăreață de jazz contemporan și pe Dana Probst care, dupa concert, mi-a dat câteva sugestii muzicale foarte prețioase. La acest concert a fost prezent și redactorul secției de jazz de la ORF, de la radio, căruia i-a plăcut lucrarea. Un an mai târziu mi-a oferit posibilitatea de a o reface și de o prezenta la Radio în cadrul Festivalului de muzică contemporană "Zeitton" cu ansamblul format de compozitorul Friedrich Cerha "die Reihe" și condus de dirijorul canadian Paolo Bellomia. Am refăcut partitura, am reorchestrat-o pentru ansamblu de coarde, cu câte un singur suflător (lemne și alamă) la fiecare instrument și un sextet de jazz cu două cântărețe.

Lucrarea a fost imprimată iar prima audiție a ajuns pe disc. Există și o variantă cu cor pe care am cântat-o de câteva ori în România. Aceasta a fost experiența mea în fuziunea muzicii religioase cu jazz și muzică contemporană. De fapt, am mai avut câteva încercări cu piese religioase, însă doar pentru formația mică de jazz (cvartet sau cvintet). Pe mine mă interesa

https://biblioteca-digitala.ro

mai mult echilibrul între stiluri și genuri, plus momentele de improvizat liber peste textura ansamblului. Dacă a fost autentic din punct de vedere al muzicii religioase, rămâne deschisă discuția, în schimb, a fost sigur un jazz contemporan reușit. În zilele noastre poți face orice dar nu oricum, vorba lui Stravinski. Tu poți să încerci, dar dacă nu reușești să creezi o unitate, un echilibru, să fie o muzică organică, poți să scrii mii de note și o faci degeaba. Muzica trebuie să spună ceva, o poveste, să fii tu însuți acolo, să transmiți acea energie ascunsă printre note etc. În anul 2004 am reușit, prin Goethe Zentrum din Iași, să realizăm prima audiție a dublului concert pentru saxofon, pian și orchestră de Richard Oschanitzky, cel pe care îl auzisem în 1981 și care mi-a rămas întipărit în minte și în suflet. Am găsit cu greu partitura la biblioteca Uniunii Compozitorilor, știme de orchestră nu existau, ele au fost scrise de mână, de doamna Eugenia Câlția și am reușit să o cântăm pe 26 noiembrie în primă audiție la Iași cu orchestra Moldova, cu pianistul Florian Weber și cu fratele compozitorului, cu Peter Oschanitzky. Mai apoi am cântat-o în decembrie la București și Brașov avându-l dirijor pe maestrul Sabin Păutza.

A.A.: Cum îți vin ideile muzicale?

N.S.: De obicei motivat de un proiect, de un deadline. Funcționez bine sub presiune; dacă știu că luna viitoare am un concert, conștiința nu mă lasă să lenevesc, dar lucrez și fără vreun plan anume, adică experimentez, mai ales în repertoriul proiectelor mele de jazz. Există perioade când scriu intensiv și perioade de liniște. De fapt, am înregistrat foarte rar aceeași piesă și până acum am peste 50 de discuri de autor... în afară de colaborările ca sideman cu alți muzicieni. Cred că am scris peste 1.000 de piese de jazz, multe rămase doar în caietele mele de schițe, așteptând momentul potrivit...

A.A.: Toți interpreții buni de jazz sunt și compozitori, ori trebuie să fie?

N.S.: Gândește-te puțin la muzica barocă, când nu prea era notată exact toată muzica iar instrumentiștii erau cei care completau partitura. Cam așa funcționează și muzica de jazz. Materialul compus, aranjamentele, durează 1 minut, 1 minut și jumătate și restul trebuie completat, tu trebuie să improvizezi spontan, să compui în timp real, să creezi. Chiar am scris în 1990 o ciaccona dedicată trompetistului Chet Baker (Ciaccona

https://biblioteca-digitala.ro

for Chet) bazată pe un bas cifrat din perioada barocului, lucrare pe care o mai cânt din când în când. În general ai o temă și urmează variațiunile. Se păstrează structura armonică în majoritatea pieselor dar există și zone deschise, momente libere în care trebuie să asculți și să comunici din punct de vedere muzical, este un dialog continuu. Fără să vrei ești nevoit să inventezi, să cauți, să fii creativ și să riști iar dacă nu ai curaj, adio!

A.A.: Deci e foarte important și cu cine cânți în formație...

N.S.: Este un limbaj, un cod, de fapt noi conversăm. Mai trebuie să te și potrivești stilistic cu ceilalți muzicieni, căci paleta jazzului e foarte diversă și există muzicieni care s-au specializat pe jazzul "clasic" unde regulile stilistice sunt stricte și mai există și alții care vor să aibă libertatea totală... ei bine, încotro ne îndreptăm? Eu am ramas cumva la structura și claritatea stilistică folosind toate mijloacele, mergând în căutarea unei muzici sincere și autentice, bazată pe tradiție. Că-i spui jazz sau muzică improvizată, Ethno sau World Music nu e atât de important. Muzica trebuie să aibă spirit, să te miște, să te pună pe gânduri! În partitură ai doar o melodie, niște cifraje armonice

https://biblioteca-digitala.ro

și forma. Tu trebuie să fii deschis și să cunoști muzica în general și bineînțeles să stăpânești foarte bine instrumentul. Așa te poți încadra mai ușor în acel moment muzical și poți improviza liber. Trebuie cunoscută și istoria jazzului și, repet, e nevoie să intuiești încotro merge muzica și ce aud ceilalți muzicieni cu care cânți. Mai e ceva, trebuie să înțelegi lucrarea în sine, indiferent dacă e compozitorul cu tine în ansamblu sau nu. Tu trebuie neapărat să poți să transmiți ideile lui dar în același timp ești liber și nevoit să inventezi. Improvizația ta trebuie să fie unitară, bazată pe ideea de bază a piesei și în același timp să fii tu însuți, să ai vocea ta, cu timbrul și culoarea personală. Structura pieselor, în general, e destul de simplă și clară, introducere, temă, dezvoltare, repriză, codă etc. O formă de Lied (ABA), sau o formă bipartită (A-B), o formă de rondo, de blues, o formă deschisă cu câteva interludii între solo-uri etc, sau, uneori, poate fi doar un motiv, o idee de la care se pleacă.

A.A.: Se întâmplă și „accidente”?

N.S.: Multe, da, din păcate. De multe ori granița e așa de fragilă între amatori și profesioniști și asta se aude. Tu transmiți ceva cu muzica respectivă și dacă ești suficient de puternic o poți face sub forme diferite și chiar dacă, de exemplu, se pierde forma, te-ai rătăcit... n-ai decât o singură șansă, să asculți și să intri din nou în atmosfera muzicii cântând doar ceea ce auzi și simți, ceea ce vocea interioară îți spune. De cele mai multe ori, paradoxal, se mai și potrivește! Dacă vrei doar să impresionezi, să ai succes și aplauze poți să apelezi la tot felul de trucuri din acestea tehnice, ca lumea să cadă pe spate spunând: „wow, ce fantezie are omul ăsta” și de fapt, de cele mai multe ori poate să fie un kitsch, doar un mic show. În comparație cu muzica academică, avantajul jazzului este că greșelile sunt "binevenite". Însă adevărata inspirație vine rar! Acum, revenind puțin la scena de jazz, există o dilemă a jazzului autohton, care-s amatorii și care-s profesioniștii? Granița dintre jazzul autentic și cel "hobby" e foarte delicată, uneori muzica ușoară e confundată cu muzica de jazz când sunt, de fapt, două genuri și stiluri diferite! Nu ajunge doar să improvizezi puțin la un instrument, mai trebuie să cunoști bine și tradiția și să fii un muzician adevărat. Aș compara acest lucru cu scenele și actorii de teatru, între teatrul de amatori și cel

https://biblioteca-digitala.ro

profesionist este o diferență mare, e acea calitate a interpretului profesionist care își spune cuvântul.

A.A.: Ai anumiți interpreți cu care îți face plăcere să cânți?

N.S.: Absolut. Cu cine să încep? Dacă arunci o privire pe imprimările făcute în ultimii 30 de ani și observi cu cine am cântat, vei vedea că am colaborat cu diverși muzicieni de pe aproape toate continentele, fără să exagerez. De fapt, fiecare proiect a avut o componentă anume, uneori dorită, alteori mai mult sau mai puțin întâmplătoare! La începuturi, în România, după ce am înființat formația "Opus 4" am colaborat mult cu Mircea Tiberian, Cătălin Rotaru și Billy Bontaș iar mai apoi și cu Dan Mândrilă cu care am dus mai departe grupul până în 1988 când am plecat din țară. Cu Mircea am mai cântat și după 1995. În 1996 l-am invitat la Viena pentru un turneu de concerte din care a apărut un CD la Tutu Records în Germania, live in Porgy & Bess "At the Oriental Gates" (La Porțile Orientului), împreună cu americanii Ed Schuller la contrabas și Victor Jones la baterie. De când m-am stabilit la Viena (1989-1998) am început colaborarea cu muzicieni austrieci și europeni dar și americani. Am cântat și imprimat cu jazzmanii americani: Lonnie Plaxico, Ronnie Burragge, Michael Cain, Jamey Haddad, Lee Konitz, Charlie Mariano, Bill Dobbins, Andy McKee, Billy Kilson, Peter Perfido, Gunther Schuller, Archie Shepp, Ziv Ravitz, Ryan Carniaux etc. Apoi cu mulți muzicieni europeni precum Tomasz Stanko, Dusko Gojkovich, Zoltan Lantos, Fausto Beccalossi, Martin Gjakonovski, Kruno Levacich, Norbert Scholly, Piotr Wojtasik, Benjamin Henocq, Florian Weber, Mike Roelofs, Martin Schulte, Silvio Morger etc.

În ultimii 15 ani, am cântat foarte des în România cu Sorin Romanescu, care este un chitarist de excepție. Cântăm mult în duo, și din motive financiare, și pentru că ne organizăm mai ușor chiar și din punct de vedere muzical. Am realizat împreună multe concerte și turnee în Germania, Ungaria, Austria, Franța, UK, Maroc etc, avem împreună 4 CD-uri. Cred că am cu el un limbaj comun, suntem amândoi gemeni și din punct de vedere stilistic pot spune că ne putem urca pe scenă fără nicio repetiție, fără absolut nimic pregătit și să facem muzică, ceea ce e mare lucru. Cu Luiza Zan am avut colaborări

https://biblioteca-digitala.ro

frumoase, avem un disc (reușit, zic eu) chiar în trio cu ea și cu Sorin, "Romanian Impressions".

A.A.: Ai un instrument preferat din familia saxofonului?

N.S.: Învățând clarinetul, timbrul lui e foarte apropiat de saxofonul sopran. Cânt mult cu sopranul și cu tenorul și le-am adăugat și flautul, deși nu-l stăpânesc așa cum mi-aș dori. Îl folosesc mai mult pentru culoare. Cânt destul de des și cu bas-clarinetul, care are un timbru deosebit și se pretează la un jazz contemporan. Am folosit și taragotul la anumite piese, mai tradiționale, instrument care are o culoare recognoscibilă, am folosit și cavalul sau tilinca, tot pentru timbrul lor. De fapt, eu caut instrumentele care se potrivesc cel mai bine anumitor lucrări, cu un timbru anume, sau scriu unele piese avand în minte anumite registre și culori instrumentale! Mai nou, am cochetat puțin cu saxofonul alto și cu baritonul. Am înregistrat un disc cu muzica lui Jancy Körössy (*Tribute to Jancy*) numai cu saxofonul alto pentru că piesele erau în stilul bepop, în maniera lui Charlie Parker și se potriveau foarte bine în formula de cvintet, cu trompetă, pian, contrabas și baterie. Am mai imprimat și un alt CD numai cu muzica lui Johnny Raducanu în formula de trio, cu Sorin Romanescu la chitară și cu bateristul croat Kruno Levacich. Cu sopranul mă simt mai liber, mai acasă, are un timbru care-mi permite multe. Pot cânta lucrări mai libere, lucrări contemporane, se pretează și la folclor, se integrează ușor în tot felul de ansambluri, pot să am parteneri la vioară, voce, acordeon, pian, trompetă, absolut tot. Tenorul te duce automat ca timbru și manieră de cântat înapoi în timp, la swing, la bepop, Lester Young, Sonny Rollins, John Coltrane etc. Registrul în sine și caracterul masculin al tenorului te trimite într-o anumită direcție, muzica cântată la tenor are o altă atmosferă și un alt caracter.

A.A.: Eu am identificat două direcții în muzica compusă de tine, pe de o parte ethno jazz în permanentă relaționare cu tradiția: cântece de leagăn, bocete, dansuri, transcripții făcute de Bartok, de Brăiloiu pe care tu le utilizezi din plin, și cea de a doua direcție, cea a fuziunilor cu muzica clasică contemporana, academică.

N.S.: Pentru mine Bartok a fost o sursă de inspirație extraordinară pentru că nu s-a ocupat doar de folclorul românesc ci și de muzica maghiară, slovacă, bulgară, turcă și

https://biblioteca-digitala.ro

chiar africană! Am două mari culegeri facute de el, cea de muzică instrumentală, cu muzica din Transilvania, cu peste 10 000 de piese și cea vocală, cu piese culese tot de el în Transilvania. Am găsit motivele și transcrierile lui la *Dansurile Românești* care sunt celebre și se cântă cu mult succes, pe care le-am prelucrat și urmează să fie imprimate pe un disc. Apoi am găsit teme din rapsodiile pentru vioară și chiar motive folosite de el în sonatele pentru vioară și pian, plus sonatina etc. Am parcurs cele șase volume ale Mikrocosmosului și aproape toată literatura sa pentru pian și ascult cu plăcere anumite lucrări de muzică de cameră (cvartetele) sau orchestrale. Concertul pentru pian nr. 3, Concertul pentru vioară nr. 2, Sonata pentru vioară solo, Contraste, Muzica pentru instrumente de coarde, percuție și celestă și Concertul pentru orchestră sunt favoritele mele! Ca să revin, am plecat de la ce a notat (transcris) Bartok acolo și am comparat cu partitura finală, analizând și învățând din experiența lui și din procesul compozițional. La Brăiloiu la fel, erau amândoi oameni geniali și au știut ce să culeagă, ce să valorifice. Am analizat puțin și Enescu și am preluat de acolo câteva teme (din *Preludiu la Unison*, *Impresii din copilărie*, *Suita a II-a pentru orchestră*, din sonatele pentru vioară, din simfonii, din cvartetele de coarde etc., citând sau prelucrând motive și idei). *Oedip*, *Sonata în caracter popular românesc* și *Impresii din copilărie* raman favoritele mele! Am avut senzația că sunt în compania potrivită ca sursă de inspirație! La acești doi mari maeștri, Enescu și Bartok, simți că muzica are spirit și respiră prin fiecare notă. Am simțit și diferența clară între folclor și muzică populară, fără să fiu un muzicolog sau un etnomuzicolog, de fapt am plecat direct de la sursă, ca sa mă întorc tot la rădăcini. Am folosit motive, scări, câteva formule ritmice. Cumva m-am identificat cu anumite arhetipuri din folclorul nostru și din cel est european, tratând și teme din folclorul bulgar, maghiar, african, slovac, pe lângă bogăția folclorului românesc din majoritatea zonelor geografice. În momentul în care le cânt nu mă mai gândesc la jazz-ul american sau european, pur și simplu e ceva care se află în ADN-ul meu, pot face ce vreau. Sunt liber să caut, să încerc de fiecare dată altceva. Deși jazz-ul, prin esența lui este o cultură afro-americană, și nu ai cum să îl cânți atât de bine ca ei pentru că la ei s-a născut tradiția acestei muzici, totuși pot fi

https://biblioteca-digitala.ro

găsite mijloace originale și poți veni cu ceva nou, cu experiența personală și tradiția unei alte culturi. Important este feelingul cu care cânți. Este nu numai ceea ce cânți, mai este și acel "cum cânți", atitudinea. Swingul nu înseamnă numai pulsația aceea ritmică specifică jazzului, poți să cânți și altceva, un "groove" de exemplu, sau să ajungi la un fel de "jam", bucurându-te de comunicarea metro-ritmico-melodică a partenerilor de scenă, pur și simplu ascultând și cântând spontan, liber (jamming). Asta nu înseamnă doar Free jazz, asta înseamnă să pătrunzi în subconștient și să descoperi de fiecare dată ceva nou. Nu m-am ferit să mă inspir chiar din muzica africană, a șamanilor, am mers la muzica indiană, cântul păsărilor și al balenelor(!), am căutat surse autentice ca de acolo să pot construi ceva nou, să-mi aduc partea mea de idei și experiență muzicală acumulată în timp.

În privința celei de-a doua direcții despre care vorbești, am încercat să experimentez un pic, prin ceea ce am preluat eu de la muzica clasică/contemporană, dar tot combinată cu jazz-ul modern. De fapt, noutatea din lucrările mele pentru ansambluri mari este tocmai improvizația aceea spontană, neprevăzută, nescrisă, care se combină cu textura scrisă, acea latură aleatorică. De aceea prefer de cele mai multe ori să-numi scriu partea mea, să am doar câteva repere și să mă las inspirat de coloana sonoră din jurul meu! Nu poți să asculți piesele compuse de mine în "stil contemporan" și să spui că sunt piese clasice. Ele rămân tot piese de jazz simfonic, dar un jazz *third-stream*, așa cum l-a denumit Gunther Schuller, în care există partea notată, improvizația și alte elemente de jazz (elementul ritmic sub toate formele e definitoriu) dar care se suprapun organic unui background, unei texturi. De pildă, am un disc imprimat în 2004 un CD în Duo (saxofon și pian, cu Florin Weber) "Classic meets Jazz", în care cântăm piese de Bartok, Debussy, Enescu, Nicolae Coman și câteva compoziții proprii iar muzica sună tot "a jazz". Avem și piese de jazz care ar putea fi considerate piese notate, scrise notă cu notă, deși ele conțin doar părți improvizate, total libere. Mai există un alt CD, "Classic needs Jazz", cu două piese orchestrale ("Canzonieri Sacrale" și "Echoes from Rasinari"), lucrări de jazz contemporan în care comboul de jazz are un rol foarte important; de fapt cele două ansambluri se completează,

https://biblioteca-digitala.ro

dialoghează, se suprapun iar din acest dialog teză-antiteză, reiese de fapt sinteza. Mai există un dublu CD "Classic meets Jazz" realizat în 2010 cu orchestra de cameră a filarmonicii din Brașov, un proiect finanțat de Institutul Cultural Român, cu care am colaborat destul de mult. Pentru acest proiect am invitat trei compozitori români, pe Dan Dediu, Cristian Marina și Sabin Păutza să scrie câte o lucrare pentru orchestră de coarde și formația mea. Pe de altă parte și colegii mei de formație au compus câte o lucrare, Norbert Scholly, Antonis Anissegos, Chris Dahlgren și cu mine. Majoritatea compozitorilor au notat aproape tot, gândind probabil că riscul și libertatea elementului improvizatoric ar fi prea mare și ar dezavantaja piesele... Rezultatul a fost că ne chinuiam cu toții să cântăm anumite pasaje care nu prea sunau natural, erau cumva mai mult gândite decât auzite iar muzica nu prea respira, nu era ceva autentic. Cred că integrarea comboului de jazz a fost problema. Unele piese sunau destul de bine și fără aportul formației de jazz! Deci gândirea și experiența jazzistică și-au spus cuvântul, lipsind aproape cu desăvârșire.

A.A. Cu cine ai colaborat, ca interpret, la aceste discuri?

N.S.: Am cantat din anul 2004 mult cu dirijorul și compozitorul Sabin Păutza, pe care-l apreciez foarte mult ca muzician și ca om, interpretându-i și concertul pentru saxofon și orchestră, *Simfonietta*, *Jocurile IX* pentru orchestră și soliști de jazz. El mi-a dedicat mie și lui Florian Weber Dublul concert *BassKlavier* pentru bas clarinet, pian și orchestră. Alte colaborări am avut cu dirijorii Peter Oschanitzky, Radu Popa, Tiberiu Soare, Peter Christian Feigel, cu pianiștii Sorin Petrescu, Florian Weber, cu chitaristul Sorin Romanescu etc. Am avut câteva experiențe extraordinare cu Antonis Anissegos, pianist grec care locuiește la Berlin, cu care cânt destul de des, cu care am cântat și piesele lui Oschanitzky și cu care mă întâlnesc o dată la câțiva ani direct în studio și facem lucruri frumoase, imprimând mereu piese noi sau muzică improvizată! Cu el voi veni și în septembrie să cântăm cu filarmonica din Timișoara "Antifoniile" lui Richard Oschanitzky și piesa mea dedicată lui Ricci, în octombrie concertăm cu filarmonica din Arad și în noiembrie cântăm la București cu Orchestra Radio. Colaborăm încă din anii 90, el a studiat compoziția mai întâi la Budapesta, apoi la Viena, la Köln și într-un sfârșit la Berlin.

https://biblioteca-digitala.ro

Scrie și cântă muzică contemporană, a imprimat lucrări pentru pian solo de John Cage, Morton Feldman etc. Cu el și cu Chris Dahlgren la contrabas am imprimat în trio în 2015 la Berlin, unde am cântat câteva piese cumva structurate și restul improvizații libere. Acestea din urmă au sunat mai bine decât piesele scrise/notate. Sunt, de fapt, piese de muzică nouă, muzică improvizată, muzică contemporană, you name it!

A.A.: Lipsa partiturii nu e dificilă?

N.S.: Nu e așa de greu, trebuie pregătit și lucrul acesta. Îți trebuie și curaj dar și instinctul te ajută. Am fost chiar anul trecut la festivalul SIMN unde am concertat cu Antonis Anissegos și cu Sorin Romanescu. Totul s-a derulat bine cu participarea unui inginer de sunet, Vladimir Ivanov, care a preluat informația muzicală, a trecut-o prin computer, a prelucrat-o și a redat-o live, adică un fel de "live-electronics". Noi cântam live, evident, restul era un fel de ecou, un fel de umbră, iar noi reacționam la ce cântam acustic și la ce auzeam venind din boxe, din computer. Era aproape o reacție simultană. Computerul prelua și la câteva zecimi de secundă le reda. Mai cântam motive din teme, mai improvizam, mai ascultam etc. Cel care a făcut imprimarea a pus în evidență partea electronică putin prea mult iar eu mi-aș fi dorit să fie invers, să fie auzite mai mult instrumentele acustice soliste iar elementul electronic să fie o culoare, un element organic. Repetiția generală a fost o catastrofă. Parcă nu se lega absolut nimic dar seara la concert totul a funcționat, oamenii au fost mai relaxați si mai inspirați. O să apară chiar și un disc cu imprimarea aceasta. În acest proiect există componenta electronică dar și un jazz pur, contemporan, o muzică proaspătă, cu spirit, cântată la o înaltă „temperatură”. A fost un fel de maraton, o luptă pe viață și pe moarte, din care a câștigat, bineînțeles, "muzica" !

A.A.: Se pare că fuziunea este o componentă esențială în muzica ta. Ce alte proiecte ai mai avut pe această direcție și cum îți vin aceste idei?

N.S.: În proiectul "Crazy World" prezentat la SIMN am prelucrat prima din cele trei piese pentru clarinet solo de Stravinski, apoi am mai abordat câte o lucrare scrisă de Nicolae Coman (*Rondo cantabile*), Constantin Silvestri (*Soldații de plumb*), Marțian Negrea (*Martie*). Am folosit tehnici oarecum

https://biblioteca-digitala.ro

clasice în care am simțit nevoia de structură și de unitate, unde improvizația era o parte a întregului. Totul era instinctiv, nu am analizat prea mult. Uneori am nevoie de o provocare, de ceva nou, pentru a mă lăsa dus (atras) de acel moment magic al procesului creativ. Cred că abia atunci îți ies lucrurile, când ești relaxat, pentru că nu mai imiți, ci cauți să iei de la unul și de la altul idei și să le dezvolți, ești tu însuți făcând parte dintr-un macrocosmos. Au fost multe momente în viață în care am simțit nevoia să mă pun în situația de a găsi o soluție spontană, pe moment. M-a impulsionat, mi-a dat curaj și am riscat de fiecare dată, în dorința de a crea ceva nou, de a descoperi altceva și până acum am avut noroc... M-a interesat mereu ideea de progres, de necunoscut, de o anumită calitate. De altfel, urăsc rutina și cred că de foarte multe ori nu am reușit să realizez concerte cu aceeași formație tocmai ca să nu ne repetăm. Am avut și formații fixe dar mereu erau mișcări interne, mai veneau și plecau oamenii, cântam programe diferite. Nu mi-a fost frică de niciun fel de situație. Mi-am zis că singurul gen în care nu am făcut încă nimic și nici nu știu dacă o să reușesc vreodată, este opera. Am scris de la solo, duo, muzică de cameră, big band, orchestră mare, balet... suite simfonice etc. dar operă nu. Este un gen complex și complicat.

A.A.: Și care e cea mai îndrăzneață dorință a ta din punct de vedere muzical? Ce ai scrie dacă ai avea toate condițiile, timpul, banii, scena etc?

N.S.: În general cel mai greu e să te apuci, să începi de undeva, să ai un plan. Mi-ar plăcea să scriu un musical cu o temă șamanică, inspirată din Mircea Eliade și din cercetările lui, atât din punct de vedere muzical dar și de trecerea într-o altă dimensiune. E o idee pe care o am de vreo 20 de ani dar nu am reușit până acum să mă așez, să pun pe hârtie niște schițe, idei muzicale. Vedeam un teatru, o scenă cu lumini și efecte, cu posibilități tehnice în care lumea să apară și să dispară prin nori, teleportare etc., cu o muzică cu elemente acustice și electronice notate dar și de improvizație. Ar putea fi o piesă pentru un festival de teatru, muzică nouă, multimedia, cross over, S.F. etc.

A.A.: Ți s-a întâmplat să revii asupra pieselor tale? Ai fost nemulțumit, adică, de ce ai făcut în trecut?

https://biblioteca-digitala.ro

N.S.: Da, unele chiar merită refăcute. Și asta pentru că nu întotdeauna ai timp să le pui la punct. De exemplu, cea dedicată lui Richard Oschanitzky (*Hommage*) am cântat-o în 2006 la Iași dar nu era încă terminată, am scris numai partea de corzi și noi jazzmanii am improvizat. De curând am cântat-o la Cluj, în decembrie 2017. Am terminat partitura în 2017, în care 80% este notat iar restul e improvizat. La partea de combo am notat și acolo câte ceva dar am lăsat și mult spațiu liber pentru improvizație. Cred că lucrarea ar suna bine și fără combo de jazz dar eu simt că i-ar lipsi ceva, nu ar avea acel echilibru dorit. Și baletul se cere a fi refăcut, dar îmi trebuie timp și cred că ar trebui să iau mai întâi lecții de dans (sic!). Am plecat în 1988 din România, deși am cântat în ultimii ani mai mult în Austria și Germania, am ținut contactul cu scena din țară și cu muzicienii de jazz și mă consider totuși o parte a scenei românești. Sunt o pasăre care vine și pleacă, un fel de olandez călător .

A.A.: Acum la ce lucrezi?

N.S.: Ca proiecte actuale ar fi muzica pentru big band și soliști imprimată în 2004 pe un disc (Balkan Jazz) pe care doresc să îl reeditez în toamna aceasta. Apoi vreau să produc un dublu CD cu lucrările lui Richard Oschanitzky, cu Dublul concert, Antifoniile, cele două lucrări mari ale lui, cu Dublul concert pentru bas clarinet și pian și orchestră (BassKlavier) de Sabin Păutza, cu *Adagio-ul* din *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, cu încă o lucrare de-a mea dedicată lui Oschanitzky și un Poem pentru Jancsy Körössy pentru orchestră de alămuri, lemne și combo de jazz. Toate aceste lucrări au ceva în comun, ansamblul simfonic, muzicienii de jazz și improvizația. De fapt Jancy Körössy, Richard Oschanitzky și Johnny Raducanu sunt prietenii mei, de la ei am învățat și pe ei încerc să-i promovez cu fiecare apariție, căci ei au creat tradiția jazzului romanesc iar eu nu sunt decât rezultatul muncii lor!

A.A.: Îți mulțumesc!

N.S.: Îți mulțumesc și eu, dragă Andra, pentru dialogul realizat și pentru amintirea momentelor cele mai importante din ultimii 50 de ani de activitate artistică ("Tempus fugit", zise un prieten).

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu

A Conversation with Nicolas Simion

Jazz composer and interpreter Nicolas Simion is a musician who is permanently concerned with novelty and progress, and who does not like routine. With outstanding courage, he underwent a long journey until he defined himself as a musician and contoured his artistic identity, both geographically and strictly musically. He has recently turned 60, a beautiful age out of which 50 years he has spent in musical activity. Having studied instruments and having formed a solid theoretical basis, being a great lover of the musical phenomenon and of music analysis from all its perspectives, Nicolas Simion has found his right place when he identified with traditional Romanian music: "... I feel I am in the right place, it is simply something I have in my DNA!"

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Nicolae Teodoreanu („Nucu”), așa cum l-am cunoscut eu

Cu referințe la opera sa etnomuzicologică

Corneliu Dan Georgescu

Acest text era destinat să fie inclus ca prefață la un volum dedicat operei etnomuzicologice a lui Nicolae Teodoreanu. Fiind vorba nu de o antologie oarecare de studii, ci de opera unei personalități complexe și, în plus, a unui bun prieten, ale cărui gânduri le-am cunoscut îndeaproape, am dorit de la bun început să ofer ceva cu totul deosebit. În consecință, după o lungă căutare, am decis ca o mare parte din textul meu să se bazeze pe extrase comentate din corespondența noastră, cele mai multe dintre ele tratând însă intenționat teme de (etno)muzicologie. Eu eram mulțumit cu această soluție, deloc convențională, dar redacția volumului menționat a apreciat că textul meu, devenit destul de amplu, nu se potrivește unui volum de studii științifice și l-a respins fără multă vorbă. Desigur că unui volum de etnomuzicologie îi corespunde în mod normal o prefață care să analizeze lucrările incluse în volum (dealtfel, și eu am făcut acest lucru în felul meu), dar mai ales, desigur că orice principiu poate fi privit mai larg sau mai strâmt... Mie mi s-a părut prea puțin a mă limita la asta, deoarece Nucu nu a fost doar un etnomuzicolog, studiile sale depășind adesea domeniul, iar prietenia noastră cu totul deosebită aruncă o lumină specială asupra felului său de a gândi, inclusiv în domeniul abordat în volum (argumente detaliate sunt expuse în textul de mai jos), și acest fapt *trebuie* reflectat într-o prefață. Prin neînțelegerea acestei intenții, nu numai că a fost împiedicată alăturarea atât de firească a numelor noastre în acest volum omagial (ceea ce îmi dorisem și, în mod sigur, și-ar fi dorit și Nucu), dar s-a interzis cititorilor – care, sper, nu vor fi numai etnomuzicologi specialiști – accesul la adevărata, profunda lume

https://biblioteca-digitala.ro

spirituală a lui Nucu, mult mai bogată decât cea pe care o poate reflecta o serie de studii. De aceea sunt recunoscător revistei „Muzica” pentru ideea de a publica acum acest material.

Nucu a fost respectat, admirat, iubit de către toți cei ce l-au cunoscut, pentru felul său de a fi, pentru liniștea și blândețea sa, pentru calitatea compozițiilor și a lucrărilor sale de muzicologie. S-au spus lucruri atât de frumoase în memoria lui – textele respective sunt incluse și în acest volum și ele evocă emoționant valoarea excepțională a omului și a creației sale – încât mi se pare foarte dificil a încerca să abordez din nou la modul general acest domeniu. Prefer deci să mă concentrez asupra a ceva ce mi se pare relevant și care a lipsit până acum din evocările lui: *felul special în care s-a desfășurat ani de zile o comunicare, comunicarea noastră.*

Prietenia mea cu Nucu nu a fost o prietenie obișnuită, prea multe erau experiențele comune care ne apropiau. În categoria „compozitori-etnomuzicologi”, noi ne aflam între puținii care nu au lucrat doar în trecere la *Institutul de Folclor* sau nu au privit folclorul exclusiv ca pe un accesoriu al compoziției. Noi am acordat permanent atenție egală acestor discipline, ne-am informat la cel mai înalt nivel și am pus mult suflet în munca noastră. A existat o perioadă în care singurii în România care-l citiseră și studiaseră în profunzime pe Alain Daniélou și teoria sa unică referitoare la sisteme de acordaj erau Aurel Stroe, eu și Nucu. După mulți ani, odată cu bursa în Berlin a lui Nucu, doar noi am devenit familiari și am lucrat cu

https://biblioteca-digitala.ro

programul de compoziție algoritmică *Common Music*, iar teme cum ar fi esența pentatoniei, principiile formei fixe sau sintaxa muzicală nu puteau fi dezbătute competent între prea mulți interesați. Iar în ultimul timp, prezența noastră comună la SIMN sau la simpozioanele de la Oldenburg-Delmenhorst a prilejuit permanent un intensiv schimb de impresii între noi. Dar erau și alte puncte comune... de exemplu, mult mai târziu am „descoperit" că amândoi am mers mult timp să înotam dimineața la ora 6 (!) la bazinul Florească în tot cursul anului, fără să știm unul de altul.

Oricât ar părea de ciudat, în pofida acestei prietenii, nu sunt la curent în detaliu cu toate scrierile muzicologice sau compozițiile lui; discreția absolută cu care se înconjura a făcut să nu iau cunoștință decât de câteva lucrări ale lui, cu care am venit ocazional nemijlocit în contact – fie am fost cântați în același concert, fie am prezentat comunicări la același simpozion, fie am discutat în mod special tema lor. Deci, pe de o parte, nu îi voi putea descrie opera decât în linii generale, pe de alta, am impresia că ar fi prea puțin să fac doar asta pentru el: oricine o poate face, dar nu oricine l-a cunoscut atât de bine ca mine și ar putea relata câte ceva despre felul său de a gândi. Cu prilejul acestor relatări vor fi reflectate însă desigur în primul rând ideile sale, inclusiv în domeniul etnomuzicologiei (domeniu la care mă voi referi de altfel pe scurt și separat în încheiere), dar și informații despre *Weltanschauung*-ul nostru, inclusiv năzuințele și limitele noastre.

Expunerea ce urmează constă deci din două părți:

1. Extrase din corespondența noastră;
2. Considerații asupra lucrărilor sale de etnomuzicologie.

> Nu se poate face abstracție de subiectivism atunci când îl judecam pe Nucu, mai ales după ce a dispărut dintre noi... Pentru mine el însemna, în afara unei prietenii stabile pornind de la o apreciere reciprocă din punct de vedere profesional și uman, o continuare virtuală, peste ani, a prieteniei mele din tinerețe cu colegul meu de generație, Liviu Glodeanu, Nucu fiind soțul fiicei acestuia, Ioana. Ceva din încrederea acelei vechi prietenii dintre noi s-a transmis acestei noi prietenii.

https://biblioteca-digitala.ro

> A fost o mare, cuprinzătoare, deplină încredere, care ne-a permis să ne deschidem sufletele mult mai mult decât într-o comunicare obișnuită. Oamenii se ascultă unul pe altul de obicei superficial; au impresia ca au înțeles ce vrea să spună celelălt, de fapt, nu îi prea interesează. Ori, Nucu asculta ce spun ceilalți, asculta cu atenție și le răspundea... astfel solicita și el atenție, și un dialog cu el era cu totul altceva decât un dialog obișnuit – era un schimb de idei bazat pe respect și curiozitate sinceră față de felul de a gândi al celuilalt.

Nu mă pot referi aici la toate discuțiile noastre, ci doar la câteva, cuprinse parțial în corespondența noastră începând de prin 2012. Desigur însă că a existat paralel și un dialog „pe viu", mai important decât cel în scris. Corespondența noastră era rareori o sporovăială; veneau în discuție uneori și aspecte practice cotidiene sau împărtășirea unor impresii, dar ajungeam mai întotdeauna să dezbatem teme serioase, care ne preocupau intens: fie probleme „tehnice", referitoare la structuri muzicale, fie teme ce atingeau aspecte morale sau religioase. În principiu, chiar și numai a deschide o discuție pe asemenea teme implică un mare risc, deoarece fiecare are părerea sa, definitiv fixată, și nu poate accepta abateri sau alte păreri. Și noi aveam păreri mai mult sau mai puțin fixate, puteam însă discuta, comunica real. Nu întotdeauna am fost de acord, dar sinceritatea deplină ca și atenția acordată argumentelor celuilalt făcea ca discuția să fie într-adevăr animată, bogată, creativă, să ne aducă fiecăruia un plus de informație. De altfel, cum spunea Nucu însuși, referindu-se la discuțiile mele cu Ștefan Niculescu: „Poate că nu era atât de important în discuția voastră dacă ați ajuns la unanimitatea părerilor, ci mai mult faptul că voi comunicați pe teme esențiale". Într-adevăr, *și noi am comunicat pe teme esențiale...*

> Voi insera câteva fragmente din scrisorile noastre, mai ales din cele ale lui Nucu, dar și din ale mele, pentru a face inteligibile tema și sensul discuției; am „sărit" peste unele pasaje nesemnificative pentru ideea principală. Corecturi nu am făcut decât în cazul unor greșeli de ortografie, iar unele precizări sau completări minime, necesare pentru claritatea definirii temei în discuție, sunt incluse între paranteze drepte.

https://biblioteca-digitala.ro

Din păcate, lipsa unor scrisori (cine se gândește să le păstreze pe toate?) cauzează goluri în desfășurarea normală a unui dialog sau îl lasă neterminat; uneori se poate deduce o întrebare și din răspunsul ei. Există însă și câteva idei, sper, destul de bine documentate în schimbul nostru de scrisori; între ele, se numără comentariile noțiunilor de *Sublim, religie, morală, răsplată, Dumnezeu* sau a temelor: *forma fixă în muzica de joc românească, pentatonie; sintaxa muzicală*. Fiecare temă este precedată de o scurtă introducere și încheiată cu o concluzie.

Din motive de economie a spațiului am renunțat la formulele finale ale scrisorilor, cu toate că unele nu erau deloc formule standard: ele concentrau multă căldura și umor. Pentru că – fapt poate mai puțin cunoscut – Nucu avea un simț deosebit pentru umor, îi plăcea să râdă, să găsească asocieri neașteptate, să formuleze glumeț unele idei; iar umorul lui era întotdeauna benefic, prietenesc, senin, ca întreaga sa personalitate. După cum existau domenii unde nu înțelegea deloc să glumească; dar atitudinea sa non-agresivă ca și deschiderea către celălalt dominau și în acest caz.

O ultimă precizare: lectura acestor scrisori presupune interes pentru personalitatea lui Nicolae Teodoreanu și pentru unele teme dificile, care se pot dezbate practic la nesfârșit, fără a se ajunge la un rezultat. În lipsa acestui interes, textele ce urmează pot apărea lungi, abstracte, neinteresante; un asemenea cititor ar fi mai bine să renunțe la lectura lor. Dar cititorul interesat va găsi aici, cred, multe idei ce merită a fi menționate, idei ce îi vor da ceva de gândit.

1. Extrase din corespondența noastră

1.1. Despre *Sublim, religie, morală, răsplată, Dumnezeu.*

Introducere: Dialogul pe tema Sublimului a fost declanșat de prezentarea filmului meu „De Sublimi Finis" în cadrul SIMN 2012 și a evoluat destul de rapid în direcția confruntării unor concepții diferite despre

https://biblioteca-digitala.ro

noțiunea de Sublim însăși, ca și despre *frumos, moral, creștinesc*. Aceste noțiuni au constituit obiectul multor discuții... doar unele idei vor apărea în fragmentele de scrisori ce urmează, redate în forma lor, așa cum au fost ele formulate, nu rareori imperfect, în grabă. Nimeni nu s-a gândit că aceste texte vor fi cândva publicate...

Dragă Corneliu,

15.06.2012

Într-adevăr și eu am sentimentul ca nu am avut răgaz unul cu altul ca să vorbim despre noi și despre ale noastre [...] Timpul trece și multe se întâmplă și distanța își spune cuvântul. Și din păcate, în viața asta nu suntem deloc... atemporali.

Nu am prins piesa de la început [NB este vorba de filmul „De Sublimi Finis"] și nu cred ca am cu-prins-o. Căci, cum zicea Nietzsche: „a înțelege înseamnă a egala". Am văzut ulterior pe *youtube* și partea de început, care este lămuritoare. Bine înțeles, voi fi sincer, cum doresc și eu să fii și tu cu mine totdeauna și în orice privința.

Am să încep printr-o nedumerire: titlul! Poate nu trebuie explicat, e desigur un paradox cu atemporalul muzicii (multimediei). Căci, în această viziune, lumea pare să nu aibă sfârșit.

Apoi, video-ul. Recunosc că mă atrage aceasta abordare, am mai vorbit noi, de sintaxă muzicală aplicată imaginii, mai ales ținând cont de gradul de complexitate la care ai ajuns: ești un fel de Ockeghem pentru video! [...] E un alt fel de a gândi imaginea, în care anecdoticul e redus la minimum și rămâne simplul joc al proporțiilor, ritmului, contrapunctului, care dau emoția estetică. [...]

În fine, trec la principala nedumerire. Nu neapărat factorul „erotic", care în arta plastică urmărește imaginația creatorilor încă din antichitate. Ci, mai ales, recursul la suportul lui Irinel Anghel. Recunosc stupefacția pe care am avut-o să vin să ascult și să vad ceva de tine și să constat ca e ceva de... eterna Irinel! (eternul feminin, nu?!) [...] Ai zis ca aveai nevoie de ceva „frivol" și de aceea ai apelat la ea! Că adică știai ca ea

https://biblioteca-digitala.ro

este sau poate fi frivolă. Mie mi se pare cumva incorect față de o persoană umană, să-i confirmi un astfel de rol, chiar dacă aceasta și-l asumă. [...]

Și ca să închei, tot pe linie spirituală, dar cu totul altceva: de fiecare dată când ascult o piesă a ta, care mă pătrunde adânc, îmi amintesc de versul eminescian: "Căci e vis al neființei universul cel himeric". Asta apropo de himere...

Dragă Nucu,

Mulțumesc pentru amplul comentar. Urmează o reacție – mă tem, chiar mai amplă... [...] Mai întâi – ideea de Sublim mă preocupă de zeci de ani, în ultimii ani aproape obsesiv. Am citit tot ce am găsit, discutat cu mulți, confruntat, am scris acum vreo 3-4 ani ceva pe această temă cu privire la Ștefan Niculescu, dar mai ales m-am tot gândit. [...] O discuție despre Sublim [...] este foarte greu de purtat, chiar pe viu; de ex., *trebuie precizate și acceptate noțiuni, fără de care o discuție rămâne prea vagă.* Pe scurt de aceea: titlul „De Sublimi Finis" se referă la faptul că, în artă (domeniu care [se] înțelege *altfel* noțiunea [decât în natură] – „Natura-Opus Dei" este titlul celei de a doua părți) adesea *finalul tragic al unei istorii ne invocă Sublimul* – de ex., faptul că Orfeu nu reușește să o re-aducă pe Euridice în viață, că Werther se sinucide din dragoste, că prințul din basm se reîntoarce în lumea lui, care nu mai există... Dacă aceste exemple s-ar fi terminat cu *happy-end*, ar fi fost bune pentru Hollywood, dar nu ne-ar mai impresiona atât. O contradicție între *finalul sublim* și *atemporalitate* nu văd; *Sublimul* este o noțiune omenească, legată deci de limitele noastre, pe care chiar ni le relevă, iar *atemporalitatea* ar fi ceva supra-omenesc, un fel de „proiecție a eternului" a cărui revelație o putem avea doar parțial ca oameni. Eventual ciocnirea cu ea – vezi finalul basmului „Tinerețe fără bătrânețe" – ne poate sugera ceva, dar aici este vorba din nou de limitele noastre – *a căror sezisare nu ne atinge valoarea noastră morală*... asta este lecția lui Kant despre Sublim.

[...] Mai departe în „cazul Irinel". Tu știi că am privit-o în general pozitiv, în orice caz, mai mult decât tine și mulți alții. Am „ales-o" nu doar pentru vulgaritatea ei... poate nu m-am exprimat complet, dar cred că totuși ai fi avut informații în cele

https://biblioteca-digitala.ro

spuse de mine ca să înțelegi că, pentru mine, Irinel îmbină mai întotdeauna într-un mod deosebit, original, *vulgaritatea cu eleganța și noblețea*. Aceasta combinație m-a atras și am vrut să o accentuez prin contextul audio-vizual. [...]

După cum știu că între noi [este vorba de tine și de mine] există un fel de „prag de neînțelegere" (începând cu muzica atemporală... dar și în unele interpretări ale religiei), care – departe de a mă deranja – mă incită la noi discuții cu tine. Chiar te asigur că *doar o asemenea discuție o găsesc utilă* și că sunt foarte bucuros că pot schimba liber și neformal păreri sincere cu cineva. Deci, mulțumiri călduroase!

Dragă Corneliu,

Nu pot decât să mă bucur că te-am provocat la această discuție, pentru răspunsul primit de la tine și mă refer mai ales la discuția despre Sublim. Pentru această „destăinuire" [...] În această lumină, totul apare cu totul altfel. [...] Referitor la textul tău, nu îmi pot permite să-l dezbat, dar am să fac două precizări, care pun Sublimul (și) într-o altă perspectivă:

1. Mă refer la: „A coborî în infern pentru dragoste și a învinge moartea – ce simbol mai nobil poate crea omenirea? Însă doar eșecul unei asemenea strădanii supraomenești, din cauza unei simple slăbiciuni umane, invoca Sublimul." Cred și eu că acesta este cel mai nobil „simbol" pentru omenire, dar nu cred că doar eșecul în această întreprindere creează Sublimul. Nu este oare coborârea în infern din dragoste și învingerea morții tema centrală, universală, a Creștinismului?! [...]

2. Al doilea lucru, legat de Werther și de posibila lui „viață burgheză normală". Cred că literatura romantică ne-a învățat că iubirea umană este doar arta de a seduce, aventura până la momentul când el reușește să o cucerească pe ea. Apoi, totul s-a sfârșit, intră în deriziune, în putrefacție. Eu cred, însă, invers, totul abia de atunci începe. Am văzut familii care au rezistat 50-60 de ani, trecând prin multe încercări și care au atins o culme a șlefuirii umane, pe care Werther și toată pleiada de sinucigași care l-a urmat nici nu o bănuiesc. Chiar suferința lui Werther dacă ar fi fost neîmplinita, dar daca trăia cu ea, l-ar fi șlefuit interior, dar el nu a ales calea aceasta. [...] Pe mine mă impresionează foarte mult sinuciderile și am foarte multe

https://biblioteca-digitala.ro

persoane în jur care au făcut asta. Este un fel de a da vot eșecului, nonsensului, nu văd nimic sublim aici, decât o mare durere pentru cei care au făcut-o și pentru cei care au rămas. [...] Închei comentariile mele, cu speranța că ceea ce îți scriu nu este prea „Windigest", deși știu și eu ca și tine că „între noi există un fel de prag de neînțelegere".

Dragă Nucu,

Tot ce-mi spui tu despre Sublim aparține categoriei „bun simț". Orice om normal gândește (cam) așa, și – te asigur – eu aș fi ultimul de pe lume care ar vrea să disprețuiască asta. Deci, *astfel văzut*, de acord cu tine. *Doar că Sublimul nu are nimic de a face cu bunul simț...* Cred că mai este vorba de o confuzie curentă între *Sublim* și noțiuni conexe ca *frumos, bun, fericire, înălțător, moral*, toate văzute sub lumina creștinismului, poate chiar a unui creștinism ortodox cam dogmatic. Noțiunea de *demnitate umană* nu are valoare în sine în acest context, i se substituie aceea de *bun creștin*... Revenim la ceea ce spusesem, că *o discuție fără precizarea clară a termenilor nu duce decât la confuzii*.

Încep prin a remarca: atât Kant cât și Schiller (apoi Schopenhauer, Nietsche) se „descurcă" fără a apela explicit la Dumnezeu, chiar dacă îl subînțeleg de multe ori (mai ales Kant). Dar ei delimitează *Sublimul* de *frumos*, *bun* etc. ca fiind ceva mai întâi de toate *zguduitor.* Ce este bun, frumos într-o furtună pe ocean? Ce ne place aici - *nu la toți, ci doar la unii dintre noi*...? Vrem „senzații tari"? Nu cred... Iar conceptul lor de morală nu „se acoperă" cu morala creștină. Tocmai asta este interesant. Fără asta, conceptul de *Sublim* se dizolva în *extraordinar, deosebit de frumos, splendid*. Ori, *Sublimul nu este (numai) asta...* mai ales nu este *echilibru, armonie, civilizație.* Trebuie să uiți multe convenții ca să accepți așa ceva.

Când am citit ce-mi scrii despre „dragostea ce rezistă în căsnicie peste 50 de ani", am înțeles pe deplin cât de profundă este neînțelegerea [și confuzia] între noi. *Desigur că respect și admir consecvența în dragoste* (și nu aș propovădui contrariul în niciun caz!) dar nu despre forma asta de dragoste este vorba, și nici de vreo „cucerire a unei femei", conform viziunii

https://biblioteca-digitala.ro

galante franceze... Nu putem generaliza nevoia de Sublim, nu este ceva normal, cotidian – chiar spun de mai multe ori asta în text. [Iar] a vedea sau nu Sublimul, a-l înțelege sau confunda cu altceva – nu înseamnă [a fi cu] ceva superior celorlalți. Chiar mă întreb – și în textul compoziției – dacă nu este vorba de fapt de o *alienare*. Dar că este *altceva*, este clar. Pe de o parte, Werther este *nebun de dragoste, deci nu poate fi un „om cumsecade”*... [...] Orice om normal ar găsi un compromis „moral” aici – și asta ar fi bun, frumos (și banal) – dar nu Sublim. *Zguduitor este faptul că un om cultivat, bine crescut, inteligent, nu poate accepta un compromis atât de firesc pentru ceilalți* – sigur că nu este nimic frumos aici și că este un exemplu prost pentru ceilalți... doar nu suntem nebuni, ca să propovăduim sinuciderea. *Doar unii* vor aprecia aici o anumita tărie, și nu o slăbiciune, lașitate. Nu pretind că un punct de vedere este bun și altul rău, ci că [ele] *sunt cu totul diferite*. [...] Încă ceva: ce apreciază mulți la Goethe (autorul lui Werther) este faptul că, în spatele unui convențional burghez-moralist-filozof etc. simți încă un romantic-sălbatic de neîmblânzit. Suntem cu toții astfel construiți? Probabil că da, dar la unii se vede, la alții nu...

Tema Werther este, cred, tema centrală a înțelegerii Sublimului, tema Orfeu se poate explica mai ușor. Dece mă refer repetat la ideea ca *doar eșecul unei acțiuni mărețe invocă Sublimul*? (de aici titlul: „De Sublimi Finis”). Pentru că doar astfel ni se relevă faptul că *am luptat (și pierdut) cu forțe superioare nouă* – dacă le-am fi învins, ar fi fost inferioare nouă; nu este nimic sublim în a lupta și învinge pe cineva mai slab. Însă, dacă ni s-a relevat neputința noastră ca oameni (și la Orfeu, Werther, și la Făt Frumos) în conflict cu natura, moartea, timpul, ne rămâne să ne căutam forța altundeva. Aici este un punct delicat: creștinismul ne învață să ne umilim, să ne simțim mici și neputincioși, în timp ce Kant (un bun creștin în orice caz) ne învață să *ne simțim invincibili doar prin forța noastră morală*. Ce înțelege el prin asta? Temă pentru o altă discuție... Nu îndrăznesc să fac referințe la religie (chiar aici îmi permit să te rog să-mi fii „profesor” – cu mențiunea că eu nu înțeleg prin asta numai ortodoxism).

https://biblioteca-digitala.ro

Dragă Corneliu,

Ce mă bucur că te-am provocat la expunerea privind relația dintre Sublim și atemporal! E o perspectiva adâncă, filozofică. În fond, această antinomie între limitele vieții de aici și eternitate este o temă cât se poate de fecundă pentru artă, filozofie, religie.

Ca să (nu zici că nu) îți răspund la întrebare, voi răspunde: folosirea naturii în piesa ta nu m-a deranjat defel, căci în această logică a „arhetipalului" materialul este, mai mult sau mai puțin, indiferent. Nu-i așa? Și chiar erau imagini frumoase și adecvate temei. Ai mai avut un alt proiect multimedia cu filme de la Marea Nordului, care erau foarte frumoase.

[...] În cazul Irinel, cred ca am perceput eu greșit intenția ta, a fost o interpretare pripită. Uneori mă simt depășit de cantitatea de evenimente și devin superficial, tendință tot mai frecventă în ultima vreme. Din ceea ce îmi spui, îmi dau seama că raportarea ta la ea a fost corectă.

[...] Din ultimul tău mail, am înțeles și eu cât de deosebite sunt punctele noastre de vedere, - ca să zic așa – axiomele noastre de viață. Tot ceea ce spui tu despre Sublim este... Sublim și nu îndrăznesc să minimalizez în vreun fel poezia din cuvintele tale. La tine este o căutare a unei lumi a fanteziei nemăsurate („exista ceva în noi mai adânc" cum ziceai în piesa ta – apropo; mersi pentru DVD, a sosit de curând!), a unei lumi inaccesibile, paralele cu viața „meschină" de zi cu zi. Eu, însă, în ultima vreme simt nevoia tot mai mult să nu mai separ viața de artă. Simt nevoia ca ceea ce exprim în arta să se „verifice" cumva în realitate. Astfel, știu (și știi și tu) că arta nu este doar „artă pentru artă", joc gratuit pur, ci ea are putere asupra sufletelor: putere de a armoniza și odihni, putere de a tulbura și chiar de a distruge. În acest sens, nu mă pot bucura pur și simplu, detașat, de o opera de artă ca Werther, fără să țin cont de efectele sufletești posibile și de cele sociale pe care această „capodoperă" le-a avut, ceea ce s-a numit în psihologie: „Sindromul Werther". [...] Mai departe, citind articolul tău din *Muzica* 2/2011 am înțeles desigur mult mai mult legat și de colaborarea ta cu... Barbie. [...] Recunosc că mă întrebam ce legătură poate fi între linia ta consecvent

https://biblioteca-digitala.ro

arhetipală, într-o bună măsură conceptuală, și linia senzorial-senzuală degajată de piesă în ansamblul ei. Dar, în acel articol se străvede... ispita – ca să zic așa, atracția spre un alt drum. [...]

În fine, problema credinței. [...] Tot ce pot să îți spun este cum văd eu lucrurile, dar nu în intenția de a pleda: [...] Pot înțelege și respecta morala „fără apel explicit la Dumnezeu", când omul l-a pierdut pe Dumnezeu. Tot așa și arta fără Dumnezeu, care deseori este, fără să o știm, o căutare a lui Dumnezeu. Dar, când central în viața omului este Dumnezeu, de la sine toate se organizează în jurul acestui centru. Aici nu e vorba de dogmatism, ca o închidere (poate fi, nu zic nu, dar nu e de dorit), ci de o altă formă de libertate. E ca o muzică gândită spectral: chiar daca fundamentala nu se aude, ea rămâne reperul fiecărui conglomerat sonor. Sigur că, atunci când omul rămâne singur pe pământ, el va încerca să organizeze viața. Și bine este, căci altfel ar fi dezastru. Așa apare ideea de „demnitate umană", ideea de „a fi invincibili doar prin forța noastră morală", ceea ce este perfect justificat și necesar. Dar, omul fără să își dea seama de asta, nu rămâne aici, ci se face cumva concurentul lui Dumnezeu: „pot și fără tine, zice, sau pot sta eu în locul tău". Aici apare fisura și este vechea problemă a păcatului originar: nu mărul, sexualitatea, etc, ci impolitețea față de Stăpân. Toata dușmănia (sau indiferența) omului secularizat față de Dumnezeu provine din ideea că Dumnezeu este un tiran [...] doar ca răsplată pentru cei slugarnici, iar omul, asemenea lui Prometeu, trebuie să îi fure binele și viața. [...] Dacă Dumnezeu nu este tiran, egoist, ci El caută binele omului, atunci ideea de „umilință", de „simțire de a fi mici și neputincioși" apare într-o altă lumină, ca și cea de „demnitate umană", care nu este incompatibilă cu cea de „creștin" (nu zic „bun creștin", că nu știu ce este). [...]

Dragă Nucu,

[...] De fapt, eu nu mă consider un necredincios sau un ateu, de aceea nu am dificultăți în a înțelege ceea ce-mi spui. Nu am defăimat niciodată și nu m-aș gândi să ironizez, defăimez credința cuiva. Dimpotrivă, am susținut întotdeauna (de ex. în lungile mele discuții cu Octav) că *nu a existat*

https://biblioteca-digitala.ro

niciodată o soluție mai buna pentru a asigura stabilitatea psihică și comportamentul moral al „omului normal“ sau al societății, decât religia, și anume, cea creștină (în pofida cruzimilor inchiziției sau convertirilor forțate). Pe altă parte, realizez că deosebirile între ceea ce spunem noi nu sunt chiar minore. Este vorba de a sezisa (sau nu) *relativitatea unor noțiuni*, care mi se pare că aparțin, în această radicalitate și formă precisă, epocii biblice, dar nu secolului XXI. Chiar și dogmele au evoluat, de ce să nu vedem altfel lucrurile azi? Crezi că Dumnezeu a fost în fine *definitiv înțeles* - azi, sau ieri ?

Existența (mai bine zis, recunoașterea) lui Dumnezeu poate fi explicită sau implicită. Eu o consider implicită, deci subînțeleg că *este vorba de Dumnezeu întotdeauna*. Deci „nu lipsește“ decât ritualul [convențional], toate perceptele morale sunt prezente și conștient asumate. Creierul și gândirea mea mi-au fost date de Dumnezeu ca să le folosesc, nu ca să le „decuplez” tocmai când este vorba de ceva serios. Pentru mine nu se pune problema „credință – da sau ba” – și cu asta, basta, ci „ce fel de credința?” [...] Nu este vorba că mă cred mai deștept sau îl „concurez pe Dumnezeu”, ci că îmi folosesc facultățile dăruite [de el] ca să încerc să „fac ceva bun” – desigur în numele Lui, în numele cui altcuiva? Tot ce gândesc și tot ce fac este oricum în numele lui – de unde îmi vin ideile, dacă nu de la Dumnezeu?

Nu văd de unde vii tu cu ideea ca *lipsa unei afirmări explicite a lui Dumnezeu aduce cu ea mai puțina responsabilitate morală*... Dimpotrivă, morala despre care vorbește Kant – și la care mă refer în discuția despre Sublim – *este o morală asumată fără compromisuri* – nu că „mă pedepsește Dumnezeu”, nu că mi-e rușine față de El, ci pentru că *așa consider eu că am parte la lumina lui Dumnezeu*. Nu-mi pot permite să păcătuiesc, în credința că *oricum voi fi iertat*... eu nu mă pot ierta, daca „am păcătuit”. Sau: Nu-mi bat capul să rezolv o situație complicată, pentru că *știu că până la urma nu eu decid, ci El*. Nu-l „concurez” pe Dumnezeu astfel, ci îl port cu mine, în mine, „fără pauze”. Și nimeni nu spune că acel sentiment de Sublim care îmi amintește forța mea morală, la care se referă Kant, nu este de fapt chiar noțiunea de Dumnezeu, doar ne-exprimată ca atare. Mi se pare mai bine să nu-l pomenesc pe Dumnezeu la tot pasul, să nu consider că

https://biblioteca-digitala.ro

dogma creștină este ultima și definitiva sa expresie. Mie mi se pare că astfel, *religia poate fi mai vie*... scuze, dacă crezi că exagerez. Nu pretind că mi-este totul clar, că nu-mi voi mai schimba părerea. Dar sunt interesat de o discuție, pe cât posibil, liberă de prejudecați.

Despre Irinel și cele patru tendințe: în textul din *Muzica* citit de tine spun clar (despre stilul ei) că știu sigur că „eu nu noi face niciodată așa ceva". Doar că am fost „fermecat" de acest stil, în care vad mai mult decât „muzică ușoară". [...]

Dragă Corneliu,

Într-adevăr, discuția e prea serioasă și acum vine rândul meu să tac o vreme, fiindcă nu pot expedia așa dintr-un foc, tot ceea ce îmi spui și gândurile care îmi vin la lectură. Oricum, mult mă bucur de acest schimb de mesaje, că sunt multe destăinuiri la care te-am „obligat" și abia în felul ăsta ajungem să ne cunoaștem mai cu adevărat.

Concluzie: În această discuție nu am ajuns la un „acord", ca, de altfel, în majoritatea dialogurilor noastre. Cred ca niciunul dintre noi nu dorea de fapt decât un schimb de idei. Discuția nu a fost încheiată; la ultima mea scrisoare, Nucu a dorit să-și lase timp de gândire pentru a răspunde, timp care nu a mai existat.

1.2. Despre *morală, răsplată*.

Dragă Nucu,

În fine am terminat articolul pentru MGG [„Musik in Geschichte und Gegenwart" despre România]. M-am angajat „trup și suflet", nu fac altceva de vreo două săptămâni decât completez, reformulez, îmbunătățesc. Tu ai fost informantul principal, mulțumesc fff mult, puțini au luat în serios cererea mea.

https://biblioteca-digitala.ro

Chiar voiam să te întreb: ce crezi tu, *ce poate face pe cineva să lucreze „fără milă”* [față de persoana sa] *la o sarcină care nu se plătește, rămâne ca rezultat final destul de îndoielnică* (cine poate formula perfect în câteva fraze date importante, istorice, culturale, politice s.a.m.d. despre o țară?), poate nici nu va fi consultată vreodată de cineva etc. etc.?

Dragă Corneliu,

In mailul tău m-ai atins direct cu o întrebare esențială: Merita să investești un efort uriaș în ceva ce poate nu este răsplătit sau chiar luat în considerație cum trebuie? Ei, tocmai asta e problema: eu cred că tot ce s-a realizat valoros pe lumea asta, s-a realizat în acest fel: fără gând la glorie, răsplată, sau chiar la o recepție adecvată. Recunoașterea este în multe cazuri o chestiune de conjunctură și de noroc. [...] În fond, asta este și modelul christic și așa este, în general, în dragoste, sau în orice formă de prietenie. În momentul în care toți vor renunța la aceasta investiție „în alb”, se va pierde orice urmă de creativitate și, în ultimă instanță, de „umanitate". Societatea de azi ne învață că trebuie să economisim efortul, să ne menajăm: „nu merită!", zic unii. „Pentru ce să mă chinui așa prostește, în gol", zic alții. Important este să primim cât mai mult și să dăm cât mai puțin, ceea ce face ca „energia" globală în lume să scadă. Observ că și mulți tineri funcționează astfel: dacă le propui ceva întreabă imediat: cât se plătește?! Ei vor ca fiecare gest să fie răsplătit: bani sau glorie. Învățăm că trebuie să ne facem un nume, uneori, sau deseori chiar dacă nu meritățm. De aici vin câștigurile de titluri, posturi, doctorate, premii și bani nemeritați, obținuți prin nu contează ce mijloc. [...]

Așa ca, dragă Cornel, te înțeleg perfect, îți dau dreptate în întrebarea ta dar, mai mult, în investirea ta de efort complet nerambursabil. Totuși, aceste lucruri care „poate nici nu vor fi consultate vreodată de cineva", te asigur că undeva rămân. În Creștinism, dar mi se pare că și în budism e la fel, se spune că nici un cuvânt, fapt, sau chiar gând nu se mai șterge, rămâne veșnic în cosmos: bun sau rău (în Creștinism se șterge, totuși, prin regret (pocăința): și fapta rea, dar și cea bună! Dar, vreau să știi, că noi, cel puțin, la Institut, ca să dau numai acest exemplu în ceea ce te privește, ne-am „hrănit" în destul din

https://biblioteca-digitala.ro

munca ta la „Tipologia Dansului Popular” (altă muncă uriașă și bănui că „minunat" plătită, mai și știm unele lucruri!) și chiar din Improvizație, nu mai vorbesc de teoria despre forma liberă, despre flexibilitate sintactică s.a.m.d. Adică ne-am hrănit din cărți pe care „nu le consultă nimeni" [...]

Iată cum o simplă frază a ta m-a făcut să mă lansez într-o așa amplă poveste! Cred totuși că meritățm la un moment dat, la vară sau când o fi, un răgaz de a vorbi, căci lucrurile astea se comunică, parcă, mai ușor verbal decât prin scris.

Dragă Nucu,

Trebuie să-ți spun imediat, înainte ca alte ocupații să conducă la răcirea impresiilor și a reacției, ca de atâtea ori [...]: scrisoarea ta m-a emoționat adânc, am citit formulări ale unor idei care mă preocupă de mult și pe care nu am cu cine să le comentez – ori poate este vina mea că nu încerc mai mult. Dar îmi dau seama ca am în tine un bun „frate spiritual“.

Rezonez în tot ce spui 99%. (Poate mai puțin în laudele indirecte adresate unor scrieri ale mele mai vechi, referitor la care eu știu cel mai bine cât de multe puncte slabe au.) Cred că într-adevăr ideea unei „răsplăți“ poate perverti bunele intenții. Chiar dacă inițial răsplata dorește să stimuleze o muncă, un rezultat mai bun, se ajunge cândva la ideea că *se poate ajunge la răsplată și fără munca.* Ideea „pervertirii unei idei bune“ este o altă temă de discutat pe viu. Cam așa s-a întâmplat cu ideea foarte generală a banilor: inițial văzută ca mijloc de simplificare a schimburilor și răsplată pentru o muncă sau un produs mai bun, devine un mijloc de acumulare steril – se pot obține bani, de ex. prin Zinsen sau furt, și fără muncă. Nemții spun: „Business & Banking als Lebensziel [Afaceri și operații bancare ca țel al vieții]“. Sau cu ideea „puterii administrative“ sau a „puterii“ în general, care conduce întotdeauna la abuzuri, nedreptate, egoism.

Da, pentru o muncă acerbă nu trebuie căutată vreo răsplată altundeva decât în *sentimentul de a fi făcut ceva bun* [...] Este cam ceea ce am încercat eu să exprim (după ce am găsit ideea în sfera de gândire Kant-Schiller) prin noțiunea de „percepere a Sublimului“ chiar într-un film, cam așa ceva: după ce ai înțeles că „nu poți face nimic, nu poți aștepta nimic“, îți

https://biblioteca-digitala.ro

rămâne *ceva* în tine, care te situează mai presus de toate aceasta, acea „forță morală“ de neatins. Gânditorii de mai sus spun că acest lucru *nu se poate învața* [...] Nu este același lucru cu *resemnarea* (cu toate ca am folosit uneori formularea „resemnare încăpățânată“) și nici cu „retragerea în turnul de fildeș“, pentru că presupune că rămâi activ și chiar în comunicare cu lumea.

[...] Mă întreb dacă formulez corect: în contextul atâtor asemănări între noi și felul nostru de a vedea lucrurile, *care este de fapt deosebirea esențială între noi*? Mă grăbesc să precizez că nu văd aici nici-o apreciere de valorare, deci nu cred că una este mai bună decât cealaltă, ci doar o constatare obiectivă. În definitiv, sigur ca „lucrăm la noi“ conștient, dar și „suntem ceea ce suntem“. Cred că tu ești un om care *a găsit un drum și are încredere în el*; eu înțeleg să rămân la *îndoială și neîncredere* – în ambele cazuri în contextul *prețuirii unor valori morale esențiale*. Desigur că înțeleg aceste formulări ca relative – există oameni mult mai fixați pe un drum decât tine sau mai „nehotărâți” decât mine. Vine însă un moment în care certitudinea înseamnă pentru mine „închiderea unor drumuri“ și înțeleg să las deschise cât mai multe asemenea drumuri. (Sau tocmai asta este greșeala: unele drumuri este mai bine să fie definitiv închise? După cum vezi, chiar și aici am îndoieli...) [...]

Îmi dau seama că, „provocat“ de tine, am turnat în această scrisoare prea multe gânduri, destul de sumar exprimate. Dialogul rămâne desigur deschis.

Concluzie: Nici acest dialog – unul din puținele în care am fost de acord unul cu altul – nu a putut fi încheiat.

1.3. Despre structura muzicală: *forma fixă, pentatonie, sintaxă muzicală*

Introducere: Discuțiile pe teme de structură muzicală au fost inițiate de interesul lui Nucu pentru o teorie a formei fixe, respectiv libere, ocazionat de lucrul colectiv *la Institutul de folclor* pe materialul melodiilor de joc de căluș – subiect amplu, încă puțin abordat în etnomuzicologia românească, subiect căruia el s-a dedicat trup și suflet, străduindu-se să

https://biblioteca-digitala.ro

clarifice noțiuni a căror semnificație depășeau cu mult domeniul. Dar Nucu a înțeles întotdeauna să pună suflet în ceea ce face, să descifreze și explice fiecare detaliu, dar și sensul profund implicat într-o noțiune, definiție sau un material.

1.3.1 Despre forma fixă.

Dragă Cornel,

[...] Acum, aș avea un mic chestionar pe teme etnomuzicologice. După cum știi, lucrăm pe materialul tău despre Joc, cu destul atenție. Nu pot să nu remarc temeinicia demersului, neegalat în tipologiile de la noi, este o lucrare bună de „făcut școală", avem și vreo două fete mai tinere în echipă, dar și pentru mine sau Mihaela Nubert este foarte instructiv. Cred că la tine se întâmplă ceva similar cu ce zicea A. Pleșu odată: noi românii stăm prost cu instituțiile, dar în schimb aveam oameni-instituție [...]

Iată acum câteva întrebări: Melodiile din volum sunt transcrise integral? [...] Apoi: ce se înțelege prin „prima frază" în formularea: „structura arhitectonică a primei fraze?" Căci aceasta poate fi celulară.... motivică, chiar frazală, ba și „bifrazală". [...]

Dragă Nucu,

1. Melodiile din Tipologie sunt transcrise (și analizate) integral, sau fragmentar?

Cred că am mai răspuns la întrebarea asta... Intenția a fost să fie integral analizate, dar nu am reușit întotdeauna să am toată înregistrarea, și, de fapt, niciodată nu poți ști sigur că ce ai tu sub ochi este *totul*. Deci, va trebui să acceptăm că, în anumite cazuri (forma clară fixă) analiza este 100% concludentă (dar și aici pot apărea oricând mici variațiuni noi), în celelalte cazuri, mai puțin concludentă. O analiză este oricum o aproximație... Vezi discuția noastră despre sisteme melodice: dacă după o oră de pentatonie apar note străine, nu mai este pentatonie? Nu cred că vom elimina vreodată factorul subiectiv din analiza realității culturale...

https://biblioteca-digitala.ro

2. Ce înțelegi prin forma fixă: ABC, dacă nu se repetă mai este fixă?

Și aici nu ar fi vorba de adevăruri absolute. Dacă forma apare *predominant fixată*, pot aprecia că o mică abatere nu ar trebui să anuleze asta. (Asta, dacă nu este vorba de vreo greșeală).

3. *Aspectul iterativ-progresiv, ca și cel de izo-heterometrie, privește întreaga piesă transcrisă sau doar primele două „secțiuni" (fraze, cum se cheamă la tine)?* [...]

Nu pot jura, dar cred că am luat în considerație numai primele secțiuni [nu doar fraze] - *dacă sunt concludente*. Cum ziceam, nu poți ști niciodată definitiv ce poate fi introdus mai târziu. Și mai este vorba de o foarte subiectivă apreciere a ceea ce ar fi *caracteristic,* deci, de reținut.

Dragă Corneliu,

[...] În fine, nu pot să te las să pleci în vacanță și nici eu nu pot pleca, înainte de a încerca să... fixez o problemă pentru mine încă neclară despre forma... fixă (și liberă). Dar, nu înainte de a-ți reaminti că ești foarte dorit de colegii mei (cu care facem școală pe textele tale), când vei fi odată în țară și vei putea să ne acorzi o întrevedere.

Așadar: am (re)citit și articolul tău despre forma liberă. Problema este următoarea (poate întrebarea ți se pare prea banală, răspunsul de la sine înțeles, dar cred că nu putem extrapola răspunsul din teoria muzicii clasice): formele enumerate de tine ca tipar formal: AB, ABC, ABCD, ABCDE.., ABACADA... sunt fixe sau libere? Din câte am observat eu în analizele tale, parcă doar primele două sau trei ar putea fi fixe, restul libere. Este așa sau nu? În fond, o formă de tip AB (care în teoria clasică e „strofică", deci fixă, fiindcă nu e fantezie, impromptu etc) este fixă? De ce întreb? În explicațiile tale, forma fixă e doar cea care este „bazată pe revenirea periodică a unei scheme", iar cea liberă este „bazată pe lipsa unui model schematic constant". Aici nefiind repetiție (revenire sau nu a schemei) nu putem ști cum ar fi evoluat. Putem conchide prin [aceea] că prin simplitatea ei, ea este „fixă"? Dar ABC? Dar, rondou-ul? Dacă da, conform cărui (alt) principiu decât cel al repetiției schemei? Sau ar fi mai corect (eu nu pledez neapărat

https://biblioteca-digitala.ro

pentru asta) să le numim: „indecidabile". Știm că deseori condițiile de înregistrare au fost improprii, stress și limitare pentru economie de bandă, formalizare a interpretului în fața „specialiștilor de la București". Pe de alta parte, fenomenul observat direct iarăși te poate înșela, când interpretul lungește piesa dintr-un criteriu exterior, funcțional, că dansatorii nu vor să se oprească, când forma devine vrând nevrând liberă, cum ai arătat și tu în articolul tău.

Am întâlnit și ceva de genul ABAB, dar în care A la repetiție este un fel de dezvoltare (subsecțiunile se repetă indeterminat), eu aș fi zis „fixă", tu (și unii dintre colegii mei) ai/ați zis „liberă". Deci, la nivelul macro avem repetarea schemei, la nivelul micro, însă nu.

Problema este fundamentală, căci face ordine într-un nivel important al structurii muzicale [...] O altă discuție: aș înclina, apropo de izo-heteromorfie să iau în considerare întreaga piesă, nu doar relația dintre primele două secțiuni (deși astea primesc o analiză mai detaliată), căci acesta este un principiu de structurare semnificativ, relevant, cred eu, doar la nivelul întregii piese. Ce părere ai?

Dragă Nucu,

Chiar mă bucur să găsesc un interlocutor pe aceasta temă, un interlocutor interesat să înțeleagă lucrurile „în adâncime" [...]. Deci continuăm.

Ar fi două probleme de principiu de considerat:

1. Ce luăm „de bun" la analiza formei? Tot ceea ce avem înregistrat (care poate nu este complet, concludent - *practic, nu putem decide niciodată că „avem totul în mână"* în mod sigur) sau doar un fragment? Folclorul este deja prin definiție ceva nefixat, variabil, imprevizibil, pe deasupra, adesea [este] uneori și „ne-științific" cules și transcris. [...] Rareori avem o piesă care să fie *clar fixă* – numai și numai AB de ex. Nu odată se întâmplă că un segment AB este mult timp clar, apoi interpretul „o cam ia razna" (ce noțiune științifica!!), adică, „încearcă" alte idei, străine primului segment, eventual ezită, se oprește, începe altceva; piesa devine incoerentă... [...] Invers, se poate ca interpretul să „bâjbâie" la început, apoi – odată

https://biblioteca-digitala.ro

reamintită melodia – să se fixeze pe AB. [...] Aș deosebi între o *formă liberă* și o *formă fixă instabilă („pseudo-liberă”*). Dar vezi că intrăm în plină subiectivitate.

Invers, într-o formă liberă, pot apărea „nuclee fixate”. Caracteristic rămâne [însă] *imprevizibilitatea*. Deci aș rămâne la definiția: *„forma fixă este bazată pe revenirea periodică a unei scheme, formă liberă este bazată pe lipsa unui model schematic constant"*, cu precizările de mai sus.

[...] O contradicție cu muzica cultă văd doar în ceea ce privește *practica*: muzica cultă este *notată*, deci *fixată* (aici consider nu *o execuție*, ci *toate execuțiile*: ele vor fi quasi-identice, egal ce schemă are piesa, inclusiv Rondo), dar există și fantezii, impromptu-uri, improvizații (care *încearcă să sugereze imprevizibilitatea,* prin notație însă; autentice ar fi numai de ex. cadențele improvizate într-un concert sau practicile improvizatorice efective – ale lui Bach, Liszt sau „freies Zusammenspiel”). *Când ascultăm muzica, nu putem ști însă dacă ea a fost notată sau nu*... Mi-am bătut mult capul pe tema „ce este de fapt *imprevizibil* – chiar într-o muzică notată”? În studiul în germană din cărțulia editată *Improvisation in der rumänischen Tanzmusik* am ajuns la concluzia că este vorba de *o problema de informatică* (singurul autor găsit: Christian Kaden). Suntem „surprinși” când se schimbă deodată regulile structurale pe care abia le acceptasem într-o muzică – egal dacă muzica este scrisă sau nu. *Nu tot ce [se] declară improvizație este improvizație*... [...] Atunci am folosit pentru aceasta situație noțiunea de improvizație *de facto* și *de jure* când este vorba de o „improvizație declarată”, dar nu „reală” ... Poate ți se pare speculativ, dar eu am găsit asta esențial.

[...] Tot ce există pe lume (deci și o frază sau motiv de joc) poate fi în același timp „același lucru“ (de ex. pentru că „este în sol-mixolidic” sau se numește „Sârba” – sau pentru că „totul este UNU”, după Heraclit) sau „ceva nou“ (întotdeauna exista mici sau mari abateri, nici măcar în AA termenii nu sunt strict identici, pentru că a trecut timp de la primul A când apare al doilea, deci are alt sens [...] Daca vrem să evităm „filozofia“ [sau speculațiile], trebuie să acceptăm convenții și compromisuri și mai ales, să inventăm „praguri” [criterii pentru diferențieri] acolo unde ele nu există. (Când devine A A1 A2 A2b A2b1 etc. B ?). [...] Iar schimbările în micro-structură pot

https://biblioteca-digitala.ro

deveni pe nesimțite schimbări în macro-structură – abia atunci le-aș considera pentru definirea schemei. Nu cred că se va putea evita vreodată complet subiectivitatea. Principalul este să *consemnam schimbările*, mari sau mici, aproape indiferent cum le consemnăm. Cam atât, deocamdată...

Dragă Corneliu,

Și eu mă bucur și mi-e foarte de folos ceea ce îmi scrii. „Forma fixă instabilă" apare ca o variantă logică în sensul în care spuneai: *forma fixă care se destabilizează, sau forma liberă cu nucleu fix.* [...]. Apoi chestiunea cu improvizația *de facto* și *de jure*, pe care o rețineam din cartea ta și care mi se pare o distincție nicidecum speculativă, ci foarte consistentă: *structura* poate fi fixă sau liberă, *fenomenul* poate fi fix sau liber.

[...] Întrebarea mea clară, scurtă, este: AB este formă fixă [dacă nu se repetă] ?! Eu aș zice că da, cred că și tu ai zis la fel prin diverse analize, dar nu am un criteriu. Fiindcă principiul repetiției schemei nu se aplică, deoarece *nici nu a apucat să repete ceva*. Poate că întrebarea ți se pare banală, sau prostească, căci e de la sine înțeles (din experiența muzicii clasice). Nu știu.

În continuare întreb: dacă forma ABC mai este fixă?! E vorba de formele astea minimale, de câteva rânduri. Mai departe, cred că e clar că ABCD e liberă (da sau nu?!), fiindcă deja avea destul spațiu să repete, daca voia. [...]

Dragă Nucu,

[...] Părerea mea: forma AB sau ABC sau ABCDEFG... pot apărea eventual ca fixe *doar după un număr de repetiții, altfel problema nu se poate pune*. De obicei AB este „mai fixă" decât ABCDEF, dar totul este posibil; ABCDE *pare* liberă (de fapt, în măsura în care ascultăm numai acest fragment, este „deschisă", foarte probabil liberă, dar încă nu putem spune.) [...] [Tot ce putem face este să apreciem subiectiv „cazul" și să-l includem într-o formulă sau alta...]

https://biblioteca-digitala.ro

1.3.2 O altă temă a fost pentatonia, domeniu în care Nucu a avut o contribuție unică, de mare valoare științifică, efectuând timp de ani și ani măsurători detaliate asupra unor melodii, uzând de cele mai moderne mijloace ca *hardware* sau *software*. Am avut contact cu mersul cercetărilor sale încă de la început și unele diferențe de păreri exprimă cred poate cel mai bine la ce nivel se desfășurau discuțiile noastre. Din păcate, doar o parte din acest dialog poate fi redat aici; la fel în ceea ce privește „minimalismul românesc".

Dragă Cornel,

05.10.2015

La mine a fost o perioadă extrem de încurcată, căci s-a scos un post de cerc. st. II la institut și mă chinui de ceva vreme cu un dosar extrem de stufos, absurd și – până la urmă – nu știu cât de relevant pentru postul de ocupat. Cu ocazia asta, am realizat că nu îndeplinesc punctajul, fiindcă nu am o carte de autor publicată. Așa s-a făcut, că, peste toate, a trebuit să „fac" una. Anume, am luat teza mea de doctorat, care așteaptă de vreo 13 ani să fie triată și aranjată pentru publicare și ar mai fi așteptat mult și bine dacă nu era aceasta presiune (o presiune care pe mine mă stresează, dar uneori parcă altfel nici nu merge...) și i-am dat drumul. Deocamdată au apărut 2 (două) exemplare, unul de pus la dosar, altul pentru diversele corecturi; bineînțeles, e încă destul de șlefuit. Legat de asta, avem o mică/mare rugăminte la tine, anume pe de o parte, să arunci o privire „fugară" sau cum poți asupra versiunii electronice, caci ești cel mai în măsură să înțelegi despre ce este vorba (teza/cartea se cheamă „Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc" cu subtitlu: „Analize (psiho)acustice asupra cântecului din Bihor" – emit o ipoteză privind intonația în aceste muzici), pe de alta, dacă nu e prea mult, să îmi scrii o scurtă prefață. Astfel, există deja un punct de plecare, căci eu în „elanul" meu, deja am inserat o prefață [...] care, trebuie să mărturisesc (cam cu rușine), e semnată de CDG, care este de fapt o recomandare făcută de tine pe baza rezumatului tezei în 2002, cu ocazia susținerii doctoratului la Cluj. Sper să nu te

https://biblioteca-digitala.ro

superi (prea tare) pentru asta, dar, te asigur, că volumul nu apare „pe piață" cu prefața ta, decât dacă consimți și cu ce text îmi propui. Totul s-a făcut în grabă, coperta, CIP-ul, tehnoredactarea, dar – din fericire – nu e definitiv, căci nu au trebuit zețarii să culeagă literele.

Aceste fiind rugămințile de ajutor și de scuze, trebuie să îți zic că abia aștept revederea de la Delmenhorst [...] Apropo, m-a sunat Olguța Lupu că a pregătit trei volume cu comunicările de la simpozionul Șt. Niculescu, așa cred, pentru tine, pe care urmează să le aduc când vin în Germania. Mă gândesc să vin încă de joi, dar nu am avut timp și stare să mă hotărăsc, să rezerv bilet și nici la comunicare nu prea am lucrat. Și aici sunt cam în urmă...

Dragă Nucu,

Îți scriu destul de în graba. Mai întâi, mă bucur să aud din nou de tine, mulțumesc pentru scrisoare. Apoi, fii liniștit, cred că ne cunoaștem destul de bine ca să știm că putem avea încredere unul în altul, așa că te asigur ca nu am nimic împotriva folosirii vreunui text mai vechi al meu ca prefață – sau cum îți trebuie. Mă bucur să te pot ajuta fără vreun efort deosebit... :) și mă bucur că „avansezi pe scara profesional-socială". Singura mică obiecție: nu pot arunca o privire asupra versiunii electronice pentru că nu o găsesc nicăieri, înțeleg că probabil mi-ai trimis-o – sau ai de gând numai? Aș fi preferat să mai văd odată și versiunea referatului meu pentru lucrarea ta, nu din alte motive decât că, poate, am folosit cine știe ce expresie în grabă, care s-ar putea îmbunătăți. Dar dacă tu ești mulțumit și timpul te presează, te rog însă să folosești textul cum crezi că este mai bine. OK?

Dragă Cornel,

09.10.2015

Aș prefera, desigur, o prefață adevărată, dacă va fi timp.

De asemenea, m-ar interesa cel mai mult, în stadiul actual, observații critice și sper că, dacă sunt, să fiu în stare să refac ce e de refăcut.

Am inclus puțin și opinia mea despre pentatonii, unde

https://biblioteca-digitala.ro

suntem într-o oarecare opoziție, sper să nu mi-o iei în nume de rău, e până la urma o chestiune mai mult sau mai puțin polemică. Oricum, studiul tău despre sisteme melodice mi-a fost de mare ajutor, dincolo de această nuanță critică.

Dragă Nucu,

Câteva idei, venite fugitiv la o primă răsfoire a textului tău (scuze, în mare grabă și superficial). Sunt o mulțime de idei, multe – în forma asta – noi sau mai bine formulate și demonstrate, între care îmi plac în mod deosebit ideea *expansiunii* (în sus sau în jos) a unei formule la interpretare sau ideea *„non-indiferenței" funcționale* a pentatonicului. Mi-a scăpat motivația ta pentru renunțarea la denumirile lui Brăiloiu (de ex. tricordie, tetratonie, la tine: tri-tetratonie), atât de logice. Nu am descoperit nimic care să mă contrarieze... iar stilul tău este o bună exemplificare a tezei că *un sistem aparține atât realității cat și cercetătorului*: pentru că tu te ocupi de măsurători exacte, le supra-apreciezi (temă veche între noi!). Ce nu am înțeles prea bine: vorbești despre *atracții, distanțe* etc. – perfect, mi se pare a fi drumul cel corect. Eu am încercat într-un studiu în germană, plecând tot de la Daniélou, să exprim astfel: [ar] exista trei „forțe" – „atracția spre stabilitate, centru" (nu a „vecinilor", ci a unor intervale-cheie), „tendința spre mișcare, lipsa centrului" (de unde transpoziția), și distanța – „umplerea golurilor", [„forțe"] care ar corespunde principiilor [sistemelor] *acustic, pentatonic, modal*. Poate să ți să pară *alt-modisch,* dar nu prea văd o altă explicație mai bună, cu precizarea că toate sunt prezente [permanent, dar], mai mult sau mai puțin... Vezi o diferență esențială?

Chestiunea cu influența vorbirii nu m-a convins niciodată: mai în toate limbile se intonează afirmațiile și întrebările cam la fel, în funcție de accent (vezi: Ioan-ne, Ru-dolf, Jim-my [pe o terță mică descendentă] sau Ser-ghei, Jean-not, Jo-ha-nes [pe o terță mică descendentă predecedată de o anacruză]). În fine... studiul tău este solid și unic în felul lui, ar merita o prefață serioasă, pe care eu mă tem ca nu o pot realiza în luna asta. Mai ai răbdare?

Referitor la minimalism [în Romania]: nu știu cine a început... s-ar putea ca să se fi început pe mai multe planuri,

https://biblioteca-digitala.ro

Octav fiind foarte activ și cred că trebuie amintit (chiar dacă nu a scris). Eu am început de mai multe ori, dar ca „idee laterală“, de ex. în studiul despre „iterativ“ (citez: „In contemporary Romanian music, the concerns of such composers as L. Glodeanu, M. Moldovan, C.D. Georgescu, S. Niculescu, O. Nemescu, L. Alexandra (and also A. Stroe, E. Terenyi, H. P. Türk, S. Lerescu, M. Brumariu a.o.) could be briefly defined as a „folk-forged texture“, „ornamental repetition“, „repetition cycles“, “gradually introduced repetition în a evolutive context“, „interspanned additive-subtracting repetitions“ and „repetitive harmonic figuration“. [...] the gradually introduced repetition by S. Niculescu entails a change of two distinctive syntactic categories (from polyphony or heterophony to homophony and monody).”

Nu știu daca îți servește. Un studiu mai amplu nu a fost publicat. Mai vorbim...

Dragă Corneliu,

Mulțumiri. Prefer o „prefață serioasă", decât una... grăbită. Renunț, așadar, la termenul propus, dar cred că e musai ca volumul să apară în anul acesta, cum l-am raportat prin anumite dosare. Așa că, dacă se poate până pe la 1 decembrie... (?!) Vreau oricum să reiau și eu cartea, pentru corecturi, completări etc, aștept și o copertă.

Îmi dau seama că parcurgerea cărții chiar fugitiv (dar nu superficial) a costat deja un timp și îți sunt recunoscător. Nu prea am avut opinii despre lucrare nicicând, spre exemplu conducătorul de doctorat cred că nici nu a citit-o (dar a criticat-o), doar câteva observații de la Ilona Szenik, care a fost în comisie (e poveste din 2002),

Acum, mici răspunsuri, încercări de lămurire. Nu mi-e tocmai clar de ce crezi că renunț la termeni ca tricordie etc, dimpotrivă, dar îi folosesc cam cum s-a încetățenit în folcloristica noastră, cred că de la Breazul: tricordie: do-re-mi (trepte alăturate), tritonie: do-re-fa (cu salt), în timp ce Br[ăiloiu] vorbește de „incipit tricordal": mi-sol-la – am o problema cu „incipit", căci el evită astfel să omologheze scări care nu derivă din șirul cvintelor și cvartelor. Eu cred, după Breazul etc., că mi-sol-la chiar e o tritonie de sine stătătoare (chiar dacă poate

https://biblioteca-digitala.ro

funcționa și ca incipit prin melodiile gregoriene), altminteri des întâlnită în folclor.

Legat de atracții, ceea ce îmi spui tu pare extrem de interesant și plauzibil. Nu cunosc studiul, dar cred că poate aduce lămuriri esențiale pentru – ceea ce unii numesc – „indiferența funcțională" și funcționalitate bine definită, „metabol" și chiar pentru rolul unor sunete într-o scară modală. Eu, însă, când vorbesc de atracție mă refer la altceva, nu la gravitația sunetelor în jurul unui centru, ci plec de la termenul de atracție, cum e folosit în teoria muzicii bizantine, unde, spre exemplu, în glasul 3, cu finala pe fa: do-re--mi-fa-sol-la-si b-do, mi-ul e atras la așa-zisul sfert de ton de fa, și si b e atras în jos de la tot așa, de unde genul „enarmonic" (nu toți numesc astfel și e o întreagă discuție, dar o simplific!). Astfel că aceste sunete sunt mai instabile, fiind atrase de cele mai puternice. Am observat în cântarea de strană, că unii interpreți care au finețea asta intonațională, cânta pe mi atât de sus în contextul fa-mi-fa, încât abia dacă s-a mișcat fa vreun pic, sau poate că nici nu-l mișca, ci doar percepem asta din obișnuință, nu știu, nu am verificat (astfel de chestii se pot verifica prin măsurători – supra- sau sub-apreciate, caci uneori nici interpretul nu știe să explice prea bine ce face).

Legat de intonația vorbirii, trebuie să asculți odată „muzica" unor recitări în biserică; e vorba nu de recitativ melodizat, ci de pură recitare, dar, desigur, doar la unii interpreți – ei au o maniera de *recitare muzicalizată*, care e tradițională, deși complet ignorată atât de ei cât și de alții. Mie îmi folosește pentru a explica intervalele mici, care nu au bază „acustică" (nu provin din rezonanța naturală).

In rest, avem pasajul respectiv din Arhetipuri II, deci, putem considera 1985 ca reper temporal pentru conștientizarea acestei linii, nu?!

Dragă Nucu,

Mulțumesc foarte mult pentru păsuire, 1 Decembrie ca termen extrem este OK – sper...

Cred că ar fi bine să discutăm pe viu, nici eu nu înțeleg întotdeauna ce (vrei să) spui.

Din păcate nu am experiență cu recitarea în biserică (în

https://biblioteca-digitala.ro

mod pasiv am în cap anumite melodii, dar nu le pot explica). Nu știu dacă am înțeles bine explicația, dar *nu mi se pare altceva*. Să zicem, în cadrul unei cvarte (să zicem re-sol) se împarte intervalul prin *Distanzschätzung*, și sunetele importante se manifestă prin „atracția vecinilor“, unul sau chiar două sunete, care pot fi atrase odată de re, altădată de sol, depinzând și de direcția formulei. [...] Ai dreptate, Brăiloiu folosește „incipit tricordal“. Înțeleg obiecțiile tale, dar prin terminologie el face distincția între tri-formații ca mi-sol-la sau re-sol-la. Mie mi se pare o diferență importantă d.p.d.v. sistematic: amândouă sunt foarte frecvente, dar re-sol-la apare (și) ca substrat în multe formații mai complexe; iar sol în re-sol-la (fără mi!!) este *stabil*, dar sol în mi-sol-la *poate fi mult mai jos*. Nu? Să știi că eu văd peste tot *substraturi*... de aceea nu mi-a plăcut Breazul când numește „pentatonice” tot felul de formații de cinci sunete. Doar nu numărul de sunete este decisiv, el poate oricând varia, ci *sistemul stabil din substrat.* Și aici nu cunosc o sistematică mai coerentă decât a lui Brăiloiu cu Xtonii și incipit Xcordal. (De ce incipit? Nu m-am gândit...)

[...] Ca să te amuzi: tu accepți o marjă de aproximație la intonare (xx cenți). Dacă este așa, la ce bun o măsurare exactă, ar ajunge și o apreciere? Recunoaștem cuvântul „carte“ chiar cu mari abateri („carta“, „carde“, „clarte“ etc); ce ar fi să măsurăm exact aici pronunția? Ar fi absurd.

De ce să nu acceptăm că *recunoaștem o cvartă chiar cu* [...] *abateri*? Deci și un sistem??

Dragă Corneliu,

Mulțumesc încă odată, am o prefață „pe cinste". [...] Am preluat textul integral. Ai dreptate, cred și eu că anumite repetiții nu strică, cum sunt, de fapt, prezente și la mine.

Mulțumesc și pentru text, este foarte interesant. Ți-am spus eu că e nevoie de „opera omnia"!

[...] Una referitoare la Daniélou însuși: scara lui are 53 de „come", nu 52, deși el așa scrie, dar se pare că nu le-a numărat bine, încurcând-se poate de repetiția primei note (care ar fi a 54-a). E ciudată așa o greșeală elementară la un studiu așa de riguros. Le-am numărat de zeci de ori, că mi se părea că nu e posibil!

https://biblioteca-digitala.ro

În rest, cele trei forțe sunt o idee ... de forță. Va trebui să mă mai gândesc. Deocamdată observ că forța centripetă nu o regăsesc în melodiile mele – căci nu prea avem o tonică, nici armonie. În schimb, cea oscilantă, care la mine e cea mai evidentă, poate „cădea" în celelalte – treptele care umplu o cvartă, să zicem, pot fi justificate „consonantic", „modal", sau „temperat". Poate că altul este domeniul de operabilitate a triadei definite de tine. Sau poate, tu ești preocupat mai degrabă de aspectele „arhetipale", în timp ce eu de „verificarea" concretă a unei teze sau alteia, nu îmi dau seama. De aia zic că avem nevoie (eu cel puțin) de discuții *tête-à-tête*. Undeva, cândva...

Dragă Nucu,

Mă bucur ca ți-a plăcut prefața și mulțumesc pentru îmbunătățiri.

... nu m-am gândit niciodată să număr comele [la Daniélou]... Și, vezi, aici este sâmburele diferențelor între noi: mie nu mi se pare esențială (deși desigur importantă) exactitatea 100%, inexistentă nicăieri în natură, ci *depistarea principiilor care stau la baza unui fenomen*, desigur că și asta provizoriu. Nu cred că există ceva *definitiv* sau *perfect* sau *100% exact* – asta, și din cauza măsurătorilor, și ele aproximative. Eu vreau să *înțeleg cum funcționează ceva*, nu să *descriu cu o... „aproximativă precizie de 100%" acel lucru.*

Dacă ar fi fost să aduc o critică lucrării tale, ar fi fost tocmai în acest sens: tu demonstrezi că în Bihor „pentatonica nu este cea chinezească" – OK, dar ce este? O simplă descriere nu ajunge, inclusiv 1-2 principii, *dacă nu ajungi să conturezi o altă sistematică, mai bună decât cea precedentă.* Până una-alta, cele patru sisteme ale lui Daniélou sunt, *faut-de-mieux,* bune, chiar dacă și tu și eu am demonstrat că nu ajunge explicația lui. Cercuri perfecte, linii absolut drepte, triunghiuri echilaterale *există doar în geometrie*, care *este o sistematizare* foarte bună, deși... după tine, „ne-realistă"; [dar] ce-mi folosește să demonstrez că toate liniile „drepte" din univers sunt strâmbe? Modelul „linie dreaptă" nu este astfel abolit. Mai mult chiar: *dacă nu aș avea acest model „ne-realist" în cap*, nu aș putea înțelege *în ce fel* sunt liniile deformate, strâmbe. Până pot

https://biblioteca-digitala.ro

construi un model mai bun... Dar tocmai asta înseamnă „arhetipal“: *un model mai bun decât linia perfect dreaptă nu există, nu poate exista*. Bineînțeles, acolo unde se poate aplica un asemenea punct de vedere.

Privitor la forța centripetală, eu nu o văd manifestată doar ca *tonică*, *armonie* etc. ci de ex. prin atracția treptelor alăturate sau prin „căderea“ pe cvarta inferioară, sau la terța mică sau... Chiar și tonica și dominanta, de ex., nu le văd reduse ca principiu la armonia funcțională, ci mai general.

Știi că în domeniul religios îmi pare că pozițiile noastre sunt exact inverse? Tu accepți ceva absolut, definitiv, imuabil... iar eu cred că acest absolut se compune de fapt din lucruri relative, schimbătoare, diverse.

Concluzie: Dacă dialogul referitor la forma fixă a ajuns relativ curând la un acord, nu același lucru s-ar putea spune despre cel referitor la pentatonică, dialog în care se confruntau două feluri principial diferite de a vedea realitatea: punctului de vedere al lui Nucu, bazat pe *măsurarea exactă a datelor reale* (făcută posibilă de noile progrese tehnice), pe „contrazicerea” unor sisteme prin relevarea unor detalii care nu „se supun” regulilor sistemului, i se opunea punctul meu de vedere, care dorea să „descopere” *felul de a funcționa a ceva*, de a defini un sistem, de a generaliza considerând esențialul. Fiecare dintre noi aveam argumente foarte convingătoare... Din perspectiva actuală, nu mai văd o contradicție între aceste puncte de vedere, ci o complementaritate necesară.

1.3.3. Despre sintaxa muzicală

Introducere: În fine, discuția referitoare la o sintaxă muzicală abstractă, discuție deschisă de data asta de mine, a constituit poate tema în care părerile noastre erau cele mai diferite. Este și explicabil, deoarece eu voiam să opun modelului stabilit de Pierre Boulez și Ștefan Niculescu - model simplu de înțeles și aplicat și unanim acceptat - un nou model,

https://biblioteca-digitala.ro

mult mai complicat și mai dificil de aplicat, dar – după părerea mea – mai complet și mai consecvent sistematic.

Dragă Nucu,

06.06.2016

Aș fi vrut mult să discutăm la București, între multe altele, și ideile referitoare la sintaxa muzicală prezentate la Oldenburg în 2015. În lipsa unui dialog, te rog acum să citești critic textul alăturat (traducerea în română a comunicării de la Oldenburg).

Este un text destul de lung și nu ușor de parcurs, dar... la cine ai vrea să apelez, dacă nu la tine? Sper să stai ceva mai bine cu timpul în perioada asta. Orice observație a ta îmi este binevenită – te rog să-mi spui *tot ce gândești* cu toată încrederea, mă interesează în cel mai înalt grad.

Deci... înjură-mă (pentru această rugăminte care-ți va lua ceva timp), dar citește textul și comunică-mi te rog impresiile tale de orice fel. Ăăăă.. nu chiar azi-mâine, dar cât de curând posibil. Mulțumesc!

Dragă Corneliu,

Mă bucur că îmi scrii, mă gândeam ades și intens la tine și nu doar fiindcă tu ai anunțat mai multe 'topicuri' de discuție, rămase neonorate.

Voi citi desigur articolul, deși cred că tu mergi mult în avans față de ceea ce gândesc eu pe această temă, dar mă voi strădui să înțeleg.

Apropo sintaxe, și noi încercăm o definire a lor pentru melodiile de Căluș, la nivel de monodie, ca mod de articulare a paradigmelor, în continuarea articolului pe care ți l-a dat Mihaela Nubert, care va ajunge și la tine cândva, dar mai va.

Dragă Nucu,

14.06.2016

Mulțumesc pentru gânditul la mine, și eu te asigur ca ești unul din subiectele constante ale gândurilor mele. [...] Nu

https://biblioteca-digitala.ro

„ezita“ te rog să citești textul meu despre sintaxe și să-mi comunici orice observație, chiar stilistică. Am observat că încep să-mi limitez limba română, deoarece între timp s-au introdus forme care „nu mă entuziasmează“ (deci nu le preiau), pe de altă parte, nu mai sunt sigur că formele mele mai sunt bune. Iar observațiile tale (admirator al lui Puiu și destul de exersat, dar și prudent, în probleme de sintaxă/formă) mă interesează în mod special.

Ce faceți voi în jurul Călușului mă interesează desigur. Ce am citit cam în grabă în revista dată, mi s-a părut bine și riguros gândit. Mult succes!

Dragă Corneliu,

18.06.2016

Am terminat de citit textul, ți-l trimit cu comentariile mele punctuale și cu mici modificări de ortografie (erori de redactare etc), toate marcate cu roșu.

La modul general am următoarele observații, cu care poți fi sau nu de acord:

1. Textul este remarcabil fiindcă încearcă să cuprindă și alte situații decât cele menționate de SN, de neclasat altfel. Dacă înțeleg bine, asta și este motivația lui și asta îl și face necesar.

2. Tipologia ta, are totuși și dezavantajul de a fi mai greu de operat și chiar de reținut, spre deosebire de cea în patru termeni a lui SN, care poate suferi corecții de tipul: între una și alta, sau în afara lor, dar e ușor de aplicat.

3. O deosebire esențială față de modelul lui SN este că tu incluzi zonele rarefiată și aglomerată în sintaxe, în timp ce el nu. Sigur că la modul abstract, o textură nu este până la urmă decât tot o polifonie sau o eterofonie sau ce este, dar este dincolo de pragul perceptibil uman (ține de ritmurile psiho-biologice că noi nu putem percepe evenimentele prea dense ca separate, și se pare că pasările au alte ritmuri cerebrale, deci percep altfel succesiunile de obiecte sonore). Oricum, la SN e invers: categoriile sintactice, cele patru, sunt incluse [toate] în cele trei zone, mai precis în una, cea a detaliului. Asta creează o neclaritate. Modelul tău nu este compatibil, zic eu, cu cel al lui ȘN.

https://biblioteca-digitala.ro

4 [...] La ce folosește să spunem că omofonia sau eterofonia sunt „un fel de polifonie”, în loc să spunem că toate sunt o formă de plurivocalitate? Termenul polifonie devine, după mine, echivoc, fiind folosit la ȘN în sens restrâns și la tine în sens larg.

[...] Scuze că mai mult nu am reușit acum. Sentimentul este că textul mă depășește, cum am simțit și la Delmenhorst. Dar, clar că e un text consistent și cred că merită să fie cunoscut.

Dragă Nucu,

Mulțumesc fff mult pentru atentă lectură și numeroasele observații, mici sau mari, toate foarte necesare. [...]

Sigur că ar fi fost ideal să dialogăm. Nu vreau să te bat mai mult la cap, de aceea singura „discuție“ pe care aș deschide-o se referă la: *este o „muzica densă“ polifonie, homofonie sau altceva*?

Este o întrebare fundamentală, pentru că depinde de ceea ce înțelegem prin muzică – o partitură, o concepție+teorie, ceva strict obiectiv (ce poate fi perceput altfel de păsări sau animale de ex.) sau *ceea ce auzim noi*? (noi=oameni „normali“, deci cu capacități perceptive și cultură medie). Dacă acceptam un alt punct de vedere, vom intra ușor în complicații artificiale, de ex. relativ la „obiectivitatea“ muzicii, poate cea mai atrăgătoare aparent: Atunci este *muzică* și ceea ce găsim în natură – nu știm dacă ciripitul pasărilor sau fluieratul locomotivei este produsul muzicii electronice sau nu – [și] nici nu mă mai interesează, le judec doar ca obiect.

Pentru mine, muzica este (înainte de toate!) *un fenomen auditiv [subiectiv] uman*. Toate celelalte vin „pe urmă“ (teoria, partitura, analiticul). Ori, în această calitate, eu nu *aud* în cazul unei muzici dense decât o massă compactă, ne-analizabilă, de sunete. Dacă ea este ne-analizabilă auditiv (și Puiu afirma și el asta, în felul lui) cum (mai) pot spune dacă este o polifonie sau homofonie sau eterofonie? Pot spune asta numai văzând partitura. Cum spunea Puiu, muzica densă nu aduce nimic nou la acest nivel, dar *de ce să rămânem la acest nivel*, dacă el este *impropriu* fenomenului studiat? [...] În concluzie, sigur că și mie mi-a plăcut teoria lui Puiu pentru simplitatea ei, dar mă tem

https://biblioteca-digitala.ro

că simplifică și forțează prea mult realitatea muzicală. Perfecțiunea ei este cam ca raporturile armonice între planete sau modelul simplu al atomului – prea frumos pentru a fi adevărată.

[...] Bun, muzica hiperdensă și cea rarefiată „nu aduc nimic nou“ [spune SN] (după părerea mea aduc, și încă foarte mult), dar ce facem cu flexibilitatea sintactică, cu [diferența între] muzica repetitivă/progresivă, cu etajarea sintaxelor – aspecte pe care Puiu nu le consideră? Și dacă TREBUIE să le considerăm, cum putem să le includem în același sistem, fără a amesteca iepuri cu ceapă și cu Obama? Mie mi s-a părut ideea de a adauga *atribute* unor *categorii* și *tipuri*, destul de operativă.

Un alt punct este: [pentru mine] numărul de voci *nu este o problemă a sintaxei*, chiar dacă o suprapunere inițială poate conduce la această impresie. Sunt sunetele *multiphonics* (solo clarinet) monodie sau omofonie? [Mai] Sunt fugile de Bach pentru vioară solo de asemenea monodie? Dar o muzică ultra-punctualistă pentru octet, în care nu se cântă decât câte o notă solo, izolată – dar de către opt voci diferite, este pluri-vocală – deci polifonică? [...] Dacă sintaxa se ocupă de „organizarea pe orizontală“, ar trebui de fapt să nu ne intereseze ce se întâmplă pe verticală – decât *dacă influențează orizontala*, așa cum se întâmplă cu *succesiunea/coincidența* evenimentelor [...]. *Densitatea evenimentelor* ca și caracterul *iterativ/progresiv* sunt *aspecte pure ale sintaxei,* ca și *gradul de flexibilitate*. *Etajarea sintaxelor* – doar când influențează orizontala, de ex. multi-omofonia decalată nu mai este „multi-omofonie“, ci a *devenit* polifonie.

În orice caz, a include cele patru categorii clasice *la muzica detaliată* mi se pare greșit; fenomenul este de o cu totul altă natură. A propos, [văd că trebuie să precizez:] eu nu includ de ex. muzica rarefiată în vreo categorie [sintactică] (ar fi invers ca la Puiu), ci o vad *separat*, ca *atribut* adăugat. *De fapt, nu au nicio legătură.*

Cel mai supărător la Puiu (și asta m-a împins la treabă...:) a fost *poziția eterofoniei*, care implică alt punct de vedere decât polifonia, ceea ce pe el nu îl deranjează (nici pe Boulez). El spune de altfel că „omofonia este un fel de polifonie“, ar putea spune același lucru și despre eterofonie – după mine – și asta *ar departaja clar monodia de polifonie* (și

https://biblioteca-digitala.ro

nu *monovocalitatea de plurivocalitate*, care operează la alt nivel). Și atunci „s-ar vedea“ că polifonia are multe alte forme de existență, mai multe decât cele 2-3 menționate. Sigur că este mai complicat, am și avertizat... În fine, scuze pentru bătaia la cap...

Reiau scrisoarea ta cu unele comentarii.

[NB la fiecare număr sunt întâi citate și apoi comentate ideile lui Nucu]

1. Polifonie opus lui Monodie, aș zice Plurivocalitate vs. Monodie. Repet o idee mai veche: polifonia în sens general = plurivocalitate, în timp ce polifonie în sens restrâns este ceva specific = contrapunct.

Pentru mine, sintaxa nu se ocupă de numărul de voci, ci *de felul în care evenimentele se succed*. Că în unele cazuri ajunge o voce și în altele nu, este o chestiune derivată. Dar, cum am mai spus: *sintaxa monodică poate apare și în contextul plurivocalității* [sintaxa *monodică* nu este același lucru cu *monovocalitatea*, sintaxa *polifonică* nu este același lucru cu *plurivocalitatea*!!]. D.p.d.v. al sintaxei, evenimentele se pot succede sau suprapune – *tertium non datur*. Deci „mă zgârie pe simțul meu de ordine” :) când pun pe același plan *monodie*, *polifonie* și [...] *omofonie* (care nu este decât un caz special de polifonie, o spune și Puiu); ca și cum am clasifica *păsări, feline și pisici*. [Un *tip* la rând cu *categoriile*] De ce să nu „vedem” în cadrul categoriilor, tipuri? Noțiunea de „contrapunct” (de altfel: canon, ison de asemenea) vine pe alt plan. Poate că denumirea de polifonie creează confuzie. Faptul că polifonia este legată 99% de plurivocalitate este similar legăturii între *ploaie* și *apă*: coincid 99% dar se referă la planuri diferite.

2. Revin și la ideea de zonă a detaliului, care este măcar operativă, căci polifonia până la 4-5 voci, omofonia, chiar și eterofonia, permit între anumite limite perceperea individuală a vocilor, în timp ce în aglomerare (chiar și așa-zisa polifonie a lui Ockeghem, care nu mai e polifonia în sens real), lucrul nu mai este posibil, de aceea aceasta ar fi un fenomen, care funcționează pur și simplu altfel.

Tocmai de asta îl consider un „atribut” relativ independent de tipuri – se poate aplica în diferite situații, este *relativ* etc. La fel, *flexibilitatea*, la fel *supra-etajarea* sintaxelor.

https://biblioteca-digitala.ro

„Nu aduc ceva nou sintactic", dar nu se pot neglija. [cum o face Puiu]

În orice caz, *densitatea* [muzicii] *este un fenomen la nivel sintactic* [și nu îl putem lăsa la o parte]. Din câte spui tu, înțeleg că și tu vezi că ea „funcționează altfel", deci nu are sens să le situam în același plan, să spunem că „sintaxele clasice sunt fenomene legate de densitate detaliată". *Densitatea poate fi atributul oricărei sintaxe,* nici „înainte" nici „după ele", ci *alături*.

3. Practic, mi se pare extrem de utilă contribuția ta mai ales la omologarea fenomenelor de neîncadrat în tiparele clasice. Și pentru asta, desigur, ai nevoie de implicarea altor elemente în afară de succesiunea incipiturilor sunetelor, absolut corect. Știu că tu pritocești de ani de zile problema sintaxelor (flexibilitate, iterativ-progresiv etc) și prezentarea ta este rodul acestei munci îndelungate și consistente, care devine deja literatură de referință. Dar, aș mai face o propunere (în „apărarea" lui Niculescu): sunt fenomene care pot fi tratate foarte bine cu metoda clasică și fenomene care pot fi tratate mai bine cu altă metodă. Exact ca în fizică (ziceai și tu de atom): deosebirea dintre mecanica cuantică și cea newtoniană este că fiecare operează într-un alt domeniu al realității.

Sigur că da, în viață cotidiana este OK dacă operăm cu „clasificări" gen [...] „mă duc *cu trenul, cu vaporul sau cu gândul".* Dar dacă facem o clasificare sau tipologie [științifică!]... Sigur că și azi nu „uităm" că un atom are un nucleu și electroni, chiar dacă știm că este mult mai complicat în realitate.

Dragă Corneliu,

04.09.2016

Am parcurs cu atenție scrisoarea ta și am reluat textul, pe care nu pot spune că l-am cuprins în totalitate, dar mi-au atras atenția anumite aspecte, pe care le discut în continuare. Mai precis, în ultimele săptămâni, când am mai și fost plecat din București, mi-a devenit mai clar ce anume nu mă satisface în mod deplin în articolul tău, aspecte pe care le-am verificat ulterior pe text, și pe care le expun mai jos. Nu se vor critici, ci completări, nuanțări, sper că este clar faptul că nu doresc să fiu

https://biblioteca-digitala.ro

defel în „contradicție" cu tine, dimpotrivă, mai ales știind că multe dintre contribuțiile tale mi-au fost de real folos și chiar pe unele le-am integrat în studiile mele recente [...] Eu aș anula în text confuzia dintre polifonie în sens restrâns și larg, folosind ca Marius Schneider doi termeni germani diferiți: Mehrstimigkeit și Polyphonie, relativ traductibili și în română. Astfel, dacă la primul nivel ai monodie și plurivocalitate, la al doilea între situațiile de plurivocalitate vei avea și polifonie - care la tine lipsește între „Homophonie, Heterophonie, Kanon, Shifting Phase-Prozedur, Bordun bzw. Ison, Antiphonie bzw. Hoquetus". (Apropo, canonul nu e reductibil și el la polifonie sau chiar la eterofonie?!)

[...] La M. Schneider întâlnim (le mai simplific): Eterofonie, Paralelism, Bordun, Polifonie, Canon. Este greu să contrazici o întreaga tradiție, care pune pe același plan omofonia, polifonia, eterofonia, la care mai adaugă eventual Organum (paralelism), Bordun. De acord, monodia e diametral opusă, deși uneori o sistematizare poate să își permită comasarea a două nivele de analiza în unul, din rațiuni practice.

Mai e și tradiția muzicală europeană, zonă în care tipologia lui Niculescu este foarte utilă. Căci el zice că „o formă (muzicală - NT) este rezultatul unei incidențe dintre o anumită sintaxă și o anumită organizare a obiectului." Exemplific, lărgind puțin cadrul: coralul gregorian = monodic + modal, motetul = polifonic + modal, fuga = polifonic + tonal, sonata = omofon + tonal (putem adăuga, cu referire la Niculescu: sincronie = eterofonie + modal). Distincția dintre omofonie și polifonie, pe cât de incertă uneori, pe atât de utilă este în interpretarea generală a istoriei muzicii. Aici am în vedere mai multa sintaxa aplicată, decât cea abstractă.

De aceea, dacă pe hârtie o sintaxă (abstractă, cum zice și Niculescu) poate funcționa cu orice fel de obiecte, la orice fel de viteze, în realitatea practic-muzicală, ele se vor deosebi după... densitate (eu socot atât pe orizontală, cât și pe verticală). Tu cred că vrei să duci lucrurile mai ales către sintaxa abstractă, dar poate nu ar trebui neglijate și aceste aspecte perceptive.

Ca să rezum, deși găsesc extrem de utilă și necesară încadrarea în tipologia sintactică a unor fenomene precum

https://biblioteca-digitala.ro

shifting phase, hochetus etc. „polifonia" africană, studiată de Simha Arom, am sentimentul că modelul propus de tine nu va putea clătina pe cel deja consacrat, așadar nu se va generaliza. El ar fi poate acceptabil doar ca o completare a celui existent și în acest caz ar putea fi chiar foarte folositor – poate încă un pic dezvoltat pe partea de contribuție inedită.

Dragă Nucu,

Încep prin a te asigura (dacă mai este nevoie...) că nu trebuie să-ți faci probleme dacă „mă critici". Poți să mă critici liniștit, ori de câte ori și oricum crezi că este potrivit (și, sper, și eu pot să-ți răspund liniștit), *nu voi reacționa altfel decât fiindu-ți recunoscător pentru atenția și încrederea ce-mi acorzi.* [...] Iar comentariile și criticile tale sunt pentru mine competente și bine intenționate – și de un real ajutor. Deci – mulțumesc!

La fel de omenesc în cel mai bun sens este ca să avem păreri și înțelegeri diferite ale unor lucruri. Nu văd – în mod serios – niciun motiv de supărare aici. De fapt, ceea ce mă interesează pe mine (și, cred, și pe tine) *nu este „succesul" unei idei în fața altor idei*, *consacrate, ci rezolvarea unei probleme pure*.

Și acum, la obiect. Îți mulțumesc și înțeleg pe deplin criticile tale. 99% le-am prevăzut, respectiv m-am gândit și eu la aceste puncte și am renunțat „de nevoie" la ele, crezând că soluția aleasă este totuși cea mai bună posibilă – fără a fi, din păcate, mulțumitoare pe deplin.

Cel mai grav mi se pare punctul „polifonie nu alături de omofonie etc. ci ca *Sammelbegriff*". Într-adevăr, aici este de așteptat că se va protesta și nici pe mine nu mă satisface pe deplin.

Dar...

(1) „polifonie alături de monodie și omofonie etc." *mi se pare și mai rău*. Dacă noțiunea are un sens larg („Sammelbegriff" pentru multe fenomene diferite) și unul restrâns, cei mai mulți se gândesc la cel larg. [...] Întrebarea ta „A propos, canonul nu este și el reductibil la polifonie? etc." dovedește confuzia posibilă, dacă polifonia și canonul sunt puse în aceeași oală – și se poate răspunde astfel: „reductibil"

https://biblioteca-digitala.ro

nu este corect zis, el este o *formă specifică de polifonie, el intră în „oala mai mare" a polifoniei.*

(2) Stumpf și alții nu s-au gândit la sintaxă (nu numai că „nu au numit-o", dar nici nu au avut-o în vedere). Ei au făcut *o tipologie a muzicii în general*; desigur că au avut în vedere și sintaxa, dar mai ales materialul muzical. Este desigur practic și simplu. Dar nu 100% științific. (Un exemplu: la intrarea la cinema există, să zicem, clasele „copii singuri, adulți, mame cu copil și pensionari", fiecare cu prețul ei. Este OK, dar dacă vrei să faci o clasificare după vârstă, apare absurd; altfel, „clasele" menționate sunt clare și foarte operative. Sau: într-un boutique se găsesc parfumuri, ciorapi și portocale. Este o descriere [relativ] corectă, practică, dar nu o clasificare [de ex., dacă mă interesează cosmeticele]).

(3) Odată cu înmulțirea formelor (daca avem în vedere și *Shifting phase, isonul, hoquetus-ul, flexibilitatea sintactică, principiile iterativ/progresiv* etc.) problemele se pun altfel, *obligă* la alt punct de vedere, iar *caracterul nelinear* al criteriilor apare și mai acut.

(4) Mehrstimmigkeit nu este același lucru cu polifonia, am mai spus-o. Chiar din exemplul dat de tine (cu *Stille Nacht* cântat în cor) rezultă că și monodia poate fi și mehrstimmmig, și ți-am dat exemple cum că o singură voce poate simula polifonia. În plus, nr. de voci *nu este* o problemă a sintaxei. [...]

[Dar] Mă mai gândesc... De ex., *polifonia în sens restrâns* – care nu ar trebui într-adevăr să lipsească între tipurile de *polifonie în sens general* – s-ar putea numi *contrapunct non-imitativ* [altfel ar fi canon]*;* nu aș putea să o definesc altfel mai bine. Ai tu altă idee?

Dar nu pot să nu opun monodia polifoniei în sens general, polifonia cunoscând mai multe tipuri. Cel mai bine ar fi, ca cele două prime categorii să fie numite: *monofonie* și *polifonie*, [nu monovocal și plurivocal!] dar nu este uzual.

(5) Puiu însuși afirma că *omofonia este de fapt o formă de polifonie.* [După Boulez] Mulți francezi (și Simha Arom) descriu *d.p.d.v. sintactic* forme de polifonie: omoritmie (= omofonie), eterofonie, canon, bordun etc. *Mie mi se pare absurdă alăturarea polifoniei cu omofonia* (fructe [...] și pere).

Nu știu unde găsești tu că neglijez formele perceptive, „pe hârtie este așa, dar nu la audiție". Eu tocmai îl combat pe

https://biblioteca-digitala.ro

Puiu (care susține ca muzica aglomerată „nu aduce nimic nou", formele descrise aplicând-se și aici) și spun că, în cazul acesteia, aceste forme nu mai sunt diferențiabile *perceptiv.* Apoi – eu apelez repetat la teoriile lui Piaget și Fraisse referitoare la *percepția intuitivă a timpului* prin (a) percepția succesiunii evenimentelor și (b) a duratei lor. În acest sens încerc eu *să „construiesc" percepția sintaxelor*: mai întâi percepem pe X, apoi pe Y (= *succesiune*), apoi „măsurăm" distanța între ele [= *durata*], apoi putem face „calcule cu aceste date" etc. etc. Mi se pare că tocmai percepția și nu teoria stă la baza sistemului propus de mine. (De altfel, și în teoria muzicii atemporale sau a arhetipurilor muzicale pornesc de la *impresia auditiva intuitivă*, pentru mine, muzica este un *fenomen auditiv-instinctiv*, nu vizual-teoretic). „Abstract" înseamnă aici nu „teoretic", ci doar „fără conținut concret". Aici nu poate fi decât o neînțelegere.

Dar plasarea triadei „rarefiat, detailat, dens" *după* tipologia sintaxelor polifone – respectiv critica ta – îmi dă de gândit serios. Dat fiind că aceste modalități nu sunt întotdeauna clar departajabile, mi s-a părut OK să le consider doar un *atribut*, ce poate fi aplicat sau nu unei muzici. Dar o soluție perfectă nu este. La Puiu ea vine înainte de toate, ceea ce obligă la o departajare subiectivă, apoi la repetări: în cadrul muzicii rarefiate poate exista totuși monodie sau omofonie, ca și în cazul celei detaliate etc. În general, mie mi s-a părut d.p.d.v. tactic bună ideea de a descrie *categorii (clasificate riguros), tipuri (descrise liber) și atribute (aplicate parțial subiectiv)*, și nu de *a merge pe un singur plan*. Sigur că este mai complicat, dar așa este și realitatea. Ce spui? [Și... ce este așa de complicat aici??]

Motetul = polifonic + modal, fuga = polifonic + tonal, sonata = omofon + tonal etc... mi s-a părut de la început o formulare foarte didactic-pan european-clasică. Există doar fugato-uri atonale, sonate modale... Mai ales există însă forma specifica fiecărei perioade, școli, compoziții. Dar ideea definirii formei ca o asociere între o sintaxă și un material am și citat-o, o consider clară și corectă la nivel general și cred că merită să fie menționată. [...]

[Pe scurt: modelul meu nu este perfect, dar al lui Puiu mi se pare inacceptabil...]

https://biblioteca-digitala.ro

Concluzie: Nici în acest punct nu am fost de acord... Amândoi am considerat sistemul lui Ștefan Niculescu practic și ușor de înțeles iar pe cel propus de mine mai complet, în același timp mai complicat, mai „incomod", amândoi am afirmat că trebuie plecat de la efectul muzical și nu de la teorie etc. Dar aspectele legate de definirea de către mine a unui prim nivel prin simpla opoziție binară monodie-polifonie, apoi a unor tipuri diferite de polifonie ca și de plasarea criteriului „densitatea muzicii" (de către Ștefan Niculescu „în afara" sistemului său dedicat exclusiv zonei muzicii detaliate și ne-luat în considerare, iar de către mine, ca un „atribut" aplicabil oricărei sintaxe), au fost apreciate de fiecare dintre noi diferit.

Dar nici această discuție nu a fost încheiată voluntar de noi...

Între subiectele care au provocat un dialog viu între noi, dar care nu pot fi prezentate aici, alături de teme ca Ștefan Niculescu, etic, raportul între vocal si intrumental sau compozițiile noastre, se numără și participarea lui Nucu, începând din 2014, la simpozioanele de la Oldenburg sau Delmenhorst, organizate de Violeta Dinescu. Ea îl invitase de mai multe ori, fară succes, și eu de asemenea. În 2014 mi-a reușit în fine să-l conving să vină, tema (Isonul) fiind pe măsura lui. În acel an trebuia să fim împreună „persoanele importante" ale simpozionului; eu neputând veni din cauza unei gripe, Nucu a rămas singur ca „primaș" (cum spunea el), ceea ce desigur că l-a avantajat și a creat de la bun început o atmosferă favorabilă lui. De aceea, cu tot regretul de a nu putut fi de față, m-am bucurat pentru el. Pentru că știam ce înseamnă pentru el ca și pentru colocviu prezența sa: într-adevăr, el va participa apoi regulat și va aduce de fiecare dată contribuții de mare valoare. Dialogul purtat între noi cu acel prilej se referea detaliat la organizarea de către Violeta și mine a concertului și simpozionului din 2014. Din corespondența noastră reiese o anumită neînțelegere ce a apărut între noi, care reflecta complicațiile legate de problemele de organizare. Nu mi se pare nimic neobișnuit aici, orice prietenie poate fi confruntată oricând

https://biblioteca-digitala.ro

cu tensiuni; principalul este *cum se reacționează* și *unde conduc ele*: în cazul nostru, tensiunea a condus fără nicio reticență la consolidarea prieteniei noastre.

De remarcat, ca o informație laterală, că, la rândul lui, Nucu m-a convins pe mine în 2007 să revin în România, după 20 de ani de absență și o serie de invitații refuzate. Pentru a nu știu câta oară, se relevă astfel încă o dată *rolul constructiv, pozitiv pe care noi l-am jucat fiecare în viața celuilalt*.

2. Referitor la opera etnomuzicologică a lui Nicolae Teodoreanu

Opera componistică și muzicologică a lui Nucu se prezintă ca un fel de mozaic de idei, orientări, puncte de vedere, fără a lăsa să se întrevadă – cel puțin, la o primă privire – o linie principală. Desigur că felul său de gândi, dominat de o perspectivă ce pleacă de la folclorul românesc și religia creștin-ortodoxă sunt totuși permanent prezente, adesea în fundal; ele se alătură experienței dobândite de el la contactul cu „lumea digitală", contact deloc neglijabil. Dar surprinde uneori și asocierea unor informații sau idei ultramoderne cu unele interpretări foarte tradiționaliste, a unei fineți de observație neobișnuite cu o atitudine oarecum pedantă, nu în ultimul rând – în contextul tendinței de se specializa în câteva domenii bine alese – observații de mare profunzime alături de unele naivități și de un sistem de referințe destul de inconsecvent. Departe de a deranja întotdeauna, această – să-i spunem, libertate deplină de opțiuni – conduce la acel mozaic de idei amintit mai sus.

În continuare, va fi vorba doar de o privire sintetică asupra unor lucrări de muzicologie ale sale, privire desigur limitată. Nu mă voi referi deci la fiecare studiu în parte, ci voi încerca să relev direcțiile mai importante pe care ele se plasează.

Voi porni – ca un fel de „schemă de sistematizare" a acestor direcții – de la o idee foarte originală a lui Nucu: aceea de a vorbi despre „vârstele sunetului" (cred că el avea în vedere de fapt „vârstele muzicii"), denumite de el generic: „copilărie", „tinerețe", „maturitate", „bătrânețe". Precizările sale sunt esențiale:

https://biblioteca-digitala.ro

> „Vorbind despre vârstele sunetului, ne referim mai ales la câteva etape de dezvoltare a formelor muzicale, care au loc în plan sistematic și nu istoric. În orice caz, termenul ‚copilărie' nu este echivalent cu cel de ‚primitivism', cel din urmă fiind legat adesea de o perspectivă evoluționistă, oricum depășită. [...] Pe scurt, ceea ce numim ‚maturitate' nu este superior valoric față de ceea ce numim ‚copilărie'; acești termeni neavând defel sens axiologic."

În mod analog, s-ar putea vorbi despre „vârstele științei", respectiv ale cercetării științifice; este desigur o privire neconvențională, care implică o oarecare toleranță din partea cititorului – nu mai mult decât implică și imaginea originală a lui Nucu. Și în cazul „vârstelor cercetării științifice", aceste categorii nu au nimic de a face cu o evoluție sau o ierarhie a valorii lor. Deci, putem considera o vârstă a „copilăriei", în cadrul căreia cercetarea s-ar limita la simpla *descriere* a unui fenomen; vârsta „tinereții" s-ar baza pe *analiza, disecarea* și *studiul „în adâncime"* al fenomenului respectiv, vârsta „maturității" ar include *interpretari, generalizări, definirea unor principii* ce dirijează „funcționarea" fenomenul descris și analizat anterior, iar vârsta „bătrâneții" ar consta din considerații foarte generale privind *metodologia, depozitarea, organizarea arhivarii* fenomenelor, un fel de *valorificare* a rezultatelor etapelor precedente.

Astfel, vârstei „copilăriei" ar aparține descrierea de către Nucu a unor sunete „dizarmonice", „urâte" sau „frumoase", a unor scări muzicale, a structurii muzicale în general, a unor practici tradiționale, menționarea unor grafice care permit descrierea vizual-intuitivă a „profilului melodic" etc.

Vârstei „tinereții" i-ar aparține *analiza* în detaliu a sunetului și a curbei sale dinamice, utilizarea *spectrogramei*, analiza *funcției* „sunetelor" descrise mai sus:

> „Muzica sacră tradiţională, urmărind intrarea în legătură cu lumea divină, va aborda adesea un sunet muzical corespunzător, mai degrabă aspru, impur, decât frumos şi pur, căci ceea ce contează este mai ales puterea

https://biblioteca-digitala.ro

spirituală sau magică a sunetului şi aproape deloc latura ‚estetică' al acestuia."

Una dintre concluziile la care ajunge Nucu în urma studiului sunetului este aceea că

„Din toate aceste cercetări un lucru pare a fi clar: nu se poate vorbi la modul general despre o singură muzică, incluzând aici, pe lângă muzica cultă europeană, muzica indiană, chineză, arabă, africană, muzica greacă antică, diversele tradiţii muzicale folclorice, etc, ci trebuie vorbit despre o multitudine de muzici. Aceasta fiindcă, în pofida bazelor psiho-fiziologice ale auzului probabil comune întregii umanităţi, diferenţele cel puţin la nivelul sistemelor intonaţionale ale culturilor muzicale sunt atât de mari, încât trebuie să ne facă să ne gândim la limbi sau dialecte muzicale diferite."

O altă concluzie a sa:

„...cercetările psihoacustice, reluând vechea problematică a consonanţei intervalelor, au arătat că *principiul consonanţei*, potrivit căruia auzul nostru percepe intervalele ca fiind consonante atunci când detectează rapoarte de frecvenţă simple, este amendat de observaţia că, din punct de vedere psiho-fiziologic, un interval melodic trebuie să fie ceva mai mare (mergând chiar până la un sfert de ton la octavă) pentru ca impresia acustică să fie de octavă [...] În plus, pentru explicarea sistemelor muzicale de tip pentatonic şi prepentatonic s-a recurs deseori tot la un model importat din teoria altor tradiţii muzicale (chineză, antică grecească): şirul cvintelor şi cvartelor. Irelevanţa acestor teorii pentru folclorul românesc poate fi uşor dovedită, dacă se recurge la acel martor mai obiectiv, care este analiza acustică. Cât despre microinterval, persistă încă ideea, că acesta este un interval care sună ‚fals', fals desigur în raport cu o schemă total inadecvată muzicii abordate."

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce mă privește, eu am considerat unele dintre aceste concluzii ca insuficient demonstrate; dar ca ipoteză ce intenționeză să „lărgească" o anumită teză, valoarea lor nu poate fi contestată.

Vârstei „maturității" i-ar corespunde discutarea *mecanismului generator* („diferit în fiecare caz: pentru sistemul modal el este, de regulă, *consonantic,* dar uneori poate fi şi *distanţial"*), „iraţionalitatea" sau „raţionalitatea" intonaţiei implicate în sistemul *tonal* şi cel *serial*.

De remarcat faptul că în etnomuzicolgia românească, cercetarea în domeniul sistemelor intonaţionale (numite de el *sisteme sonore* iar de mine, *sisteme melodice*) s-a rezumat mai ales la menționarea unor scări, eventual la unele

> „clasificări generalizatoare şi totodată simplificatoare [...] Despre natura acestor sisteme, despre calitatea lor microtonală, dacă aceasta există, s-a vorbit foarte puţin, a fost doar uneori observat faptul că, anumite intervale ar suna aşa-zis ‚netemperat'. Muzica europeană s-a axat mai ales pe modelul sunetului pur, simbolizat prin nota muzicală şi pe construcţia arhitectonică formală, ce valorifică valenţele constructive ale notei. Sunetul indeterminat a fost redescoperit doar de muzica contemporană, odată cu trezirea interesului pentru muzicile extraeuropene şi pentru sunetul ambiental şi în legătură cu descoperirea tehnicilor electronice de înregistrare şi sinteză sonoră."

Sunt obsevații subtile, de mare valoare științifică, la acest nivel aproape unice în muzicologia românească și nu foarte uzuale nici în cea internațională. Mi-am permis ca, în prefața la publicarea tezei sale de doctorat, să afirm că, de la George Breazul încoace, *acest mod de a privi sistemele melodice nu a mai cunoscut decât rareori în muzicologia românească o considerare atât de competentă și complexă.* Dar, dacă în acest domeniu Nucu deține o poziție superioară multora, în domeniul *arhetipurilor muzicale ale inconștientului colectiv*, Nucu se limitează la accepțiunea destul de vagă a lui Constantin Brăiloiu, fără a încerca să se apropie de teoria lui Carl Gustav Jung, care deschide cu totul alte perpective; nu

https://biblioteca-digitala.ro

este de mirare că în acest domeniu el este foare reticent. La fel ca în aprecierile ocazionale asupra *minimalismul repetitiv,* în care – surprinzător pentru un cercetător apt să descifreze substraturi magice în multe manifestări – el nu vede decât ceva mecanic, fără a remarca funcția psihologică cu implicații uneori magice a unor formule repetitive, formule cunoscute lui de altfel cel puțin din muzica românească de joc sau unele rituale.

În fine, vârstei „bătrâneții“ i-ar corespunde preocupările sale pentru organizarea materialelor din Arhiva Institutului sau cele legate de metodologia cercetării. Și în acest caz, punctul său de vedere în ceea ce privește Arhiva, desigur preluând o veche temă (când am intrat eu la Institut, în 1962, ea era deja dezbătută, la fel când am părăsit de nevoie acest Institut în 1983... deci și atunci ca și azi, la fel de actuală) este bine documentat, sintetic și dovedește un înalt nivel de înțelegere al datelor. Dar – cum spuneam – există și aici unele idei ce pot părea naive... de exemplu, referitor la perisabilitatea suportului pe care sunt depozitate materialele din Arhivă, analog sau digital, deoarece se compară o perioadă într-adevăr stabilă, dar primitivă calitativ, cu evoluția rapidă a unor mijloace moderne, ce asigură o calitate incomparabil superioară a depozitării, dar desigur sunt permanent perfecționate, deci schimbate.

> ”E de remarcat că această deplasare către virtual este însoţită astăzi de o încredere deosebită, necondiţionată în ‚miracolele’ digitalului. Asistăm astăzi la un adevărat *miraj al digitalului.* În fond, conservarea în domeniul analogic înseamnă ‚păstrarea’ optimă a materialului original, în timp ce pentru domeniul digital aceasta înseamnă ‚transferarea’ perpetuă de pe un suport pe altul.”

Rezerva sa sub acest aspect vine oarecum în contradicție cu creditul absolut pe care el îl acordă măsurătorilor de asemeni digitale ale scărilor unor melodii folclorice efectuate de el și a graficelor corespunzătoare, atât din punct de vedere al exactității cât și mai ales al interpretării datelor. Nu este nici pe departe singura contradicție, după cum aceste contradicții nu impietează decisiv calitatea travaliului său sau perspectiva sa.

https://biblioteca-digitala.ro

Alături de concizie și claritate stilistică, de un larg câmp de interese, informație la zi, spirit fin de observație, inclusiv un explicit spirit critic, principalul merit al cercetărilor de etnomuzicologie ale lui Nicolae Teodoreanu constă, cred, într-o sinteză proprie a unui *punct de vedere istoricizant*, reprezentat la noi mai ales de George Breazul și inspirat de muzicologia comparativă germană, cu *punctul de vedere structuralist*, reprezentat de Constantin Brăiloiu, pe o experiență considerabilă în calitate de etnomuzicolog ce nu se limitează doar la studiul folclorului autohton, lărgită de o experiență la fel de redutabilă în calitate de compozitor și cunoscător al tendințelor actuale ale muzicii moderne de pretutindeni.

Toate cele expuse mai sus reprezintă totuși o imagine incompletă a activității sale de etnomuzicolog, imagine colorată și subiectiv, prin includerea și a părerilor proprii asupra temelor abordate. Așa cum a rezultat destul de pregnant și din dialogul purtat de noi, dialog expus în corespondența citată anterior, noi nu am fost întotdeauna de acord în multe domenii, și *acest dezacord mi s-a părut demn a fi menționat, deoarece el semnalează tocmai aspectele discutabile ale unor ipoteze – și le lasă deschise*: o clară formulare critică a unor întrebări este poate mai valoroasă decât un răspuns, inevitabil provizoriu. Dar nimeni nu ar putea contesta valoarea observațiilor minuțioase efectuate de Nucu pe folclorul bihorean, asupra unor „fenomene acustice bizare", ca și a aprecierilor sale referitoare la funcția lor. Poate că această *perseverență* – unele teme fiind urmărite de el pe parcursul a mulți ani – și *minuțiozitate,* alături de o informație „la zi", se situează printre cele mai valoroase calități ale sale.

Revenind la comparația operei sale muzicologice cu un mozaic de idei, de remarcat și faptul că preocupările sale acoperă practic întreaga „scală" a domeniului etnomuzicologiei, de la studiul sunetului fizic, a calităților și funcției sale, la critica sistemelor melodice „clasice", la probleme legate de forma fixă sau improvizatorică, până la sensul intim al structurilor muzicale și la probleme de arhivare, conservare, transmitere a materialelor folclorice. Această diversitate a preocupărilor sale cunoaște destul de puține precedente în etnomozicologia românească și are, cel puțin deocamdată, puține ecouri. De aceea mi-aș permite să mă întreb în încheierea acestei evocări

https://biblioteca-digitala.ro

a lui Nucu: Cine va continua aceste cercetări? Unde ar fi ajuns el însuși, dacă i-ar mai fi fost dat să lucreze câțiva ani încă la temele sale preferate? Pentru că Nucu nu era un ambițios, grăbit să-și încheie cercetările și să le impună altora, ci își lăsa timp de lucru și de gândire, lucra îndelung la o temă și era mai degrabă discret în ceea ce privește rezultatele muncii sale. Sensul acestor întrebări este și impresia mea că Nucu nu a ajuns încă să ofere tot ceea ce ar fi putut el să facă, să exprime tot ce era de calitate în el, calitate ce s-a reflectat în multe realizări ale sale, dar s-a împlinit în puține dintre ele. Nu este o critică, ci doar expresia unui mare regret, legat și de o perspectivă asupra evoluției virtuale a personalității sale, deoarece are în vedere nu numai ce a produs Nucu, ci și ceea ar fi putut el să producă: el ne-a lăsat într-adevăr, alături de o amintire de neuitat, o mulțime de lucrări și idei de mare valoare, dar *el ar fi putut să realizeze încă mult mai mult*.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

Nicolae Teodoreanu („Nucu"), as I Knew Him
With References to His Ethnomusicological Work

Nicolae Teodoreanu's ethnomusicological work comprises a wide range of interests (from the study of sound as such, to the critique of classical melodic systems, to the preservation of traditional music in archives), as well as themes that he has been constantly pursuing for years. However, the author's perspective often exceeds the particular field that he tackles: Nicolae Teodoreanu is first and foremost a man of culture with a complex personality, perhaps unique through its specific combination between wisdom, seriousness, and up to date information on the one hand, and naivety and purity on the other. That is why in this text (initially mean as preface to a volume of ethnomusicology dedicated to him – hence the emphasis laid on this field) I have resorted to certain quotations from our correspondence, so chosen as to reflect the complexity of this personality. This has resulted in a conglomerate of ideas, various themes, discussions, points of view – sometimes contradictory – on certain issues of ethnomusicology and musical structure, as well as ethics, morality, or religion.

https://biblioteca-digitala.ro

ANIVERSĂRI

Vasile Tomescu la 90 de ani

Vasile Vasile

Mi s-a reproșat în repetate rânduri că personajele intrate în preocupările mele muzicologice sunt în general nedreptățiți ai timpului și ai istoriei: Anton Pann, Alexandru Zirra, George Breazul, Marțian Negrea, Titus Cerne, Liviu Glodeanu, Pascal Bentoiu, Melchisedec Ștefănescu, Nectarie Frimu și Nectarie protopsaltul Athosului etc. etc.

Dând dreptate acestor reproșuri, voi adăuga alte două nume de „nedreptățiți", cel al Ghizelei Sulițeanu și al nonagenarului Vasile Tomescu.

Ce școală de etnomuzicologie ar fi ctitorit cea dintâi și ce școală de muzicologie comparată ar fi ctitorit cel de-al doilea!

Le-am spus amândurora observația mea, reproșându-le excesul de modestie și zâmbetul trist al fiecăruia mi-a dat dreptate, dar lucrurile nu s-au schimbat, locul fiecăruia fiind luat de alte personaje „ajutate de soartă" – vorba fabulistului.

Ce iluștri îndrumători de doctorate și deschizători de noi orizonturi în etnomuzicologie și în etnomuzicologia comparată a ratat instituția muzicală națională!

I-am felicitat la timpul respectiv pe muzicologii Grigore Constantinescu și Valentina Sandu – Dediu pentru ideea de a-i acorda distinsului muzicolog, cel puțin titlul de **Doctor honoris Causa al Universității Naționale de Muzică,** printre ai cărui membri ar fi fost potrivit să se numere, fiind obligat însă să se rezume la statutul de cititor conștiincios al bibliotecii instituției.

La împlinirea frumoasei vârste de 90 de ani, Vasile Tomescu își continuă anonimatul din care-l scot însă cărțile sale ce confirmă profesionalismul său imbatabil și larga deschidere spre cultura europeană în care încadrează pe baza unor fapte atestate documentar, arta sonoră românească. A

https://biblioteca-digitala.ro

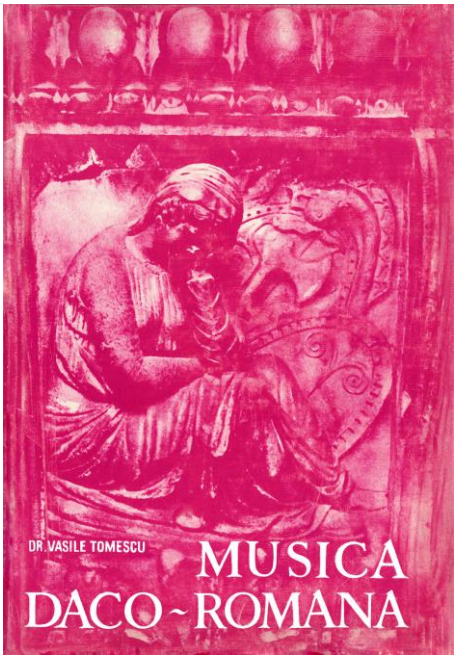
fost remarcată marea sa „probitate profesională”, numărându-se printre „cei mai de seamă muzicologi ai generației post-enesciene”[1].

După monografia lui Dimitrie Cuclin - ***Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*** - 1957 – urmează, cu o ritmicitate invidiabilă și astăzi, cele dedicate lui ***Alfonso Castaldi*** – 1958, ***Alfred Alessandrescu*** - 1962 ***Filip Lazăr*** – 1963, cu încununarea ***Paul Constantinescu*** - 1967 – lucrare ce egalează anvergura ilustrului muzician, dispărut prematur.

Cred că și **doctoratul la Sorbona, cu eminentul muzicolog Jacques Chailley,** susținut în 1970, a fost determinat în primul rând de dorința afirmării în puternicul centru cultural al Franței a spiritualității românești, exprimată prin intermediul sunetelor. Teza urmărește un traseu foarte important pentru muzica românească – *Istoria relaţiilor muzicale dintre România şi Franţa,* amplă monografie din care a fost publicată de Editura muzicală, în 1973, în limba în care a fost prezentată la Paris, franceză – prima parte - ***Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie***. Cele aproape 500 de pagini reține aspectele esențiale ale acestor relații, de la începuturi până în secolul al XX[lea]. Volumul pornește de la concordatele istorice, etnografice și de cultură materială ale strămoșilor gali – pe de o parte - și ale celor daco-geți – de cealaltă parte - până la afirmările culturii românești prin George Enescu, ori prin creații ale unor autori francezi inspirate din folclorul românesc, exemplul reprezentativ fiind *Dansul românesc* al lui Charles Gounod.

Cel de-al doilea volum al lucrării urmărește

https://biblioteca-digitala.ro



evoluția acestor relații în secolul al XX[lea], venind până în secolul nostru.

Lucrarea se propunea ca o prezentare a relațiilor muzicale dintre cele două țări europene, având ca imbold și model cartea lui Nicolae Iorga tipărită în 1917 la Iași - *Histoire des Relations entre La France et les Roumains.*

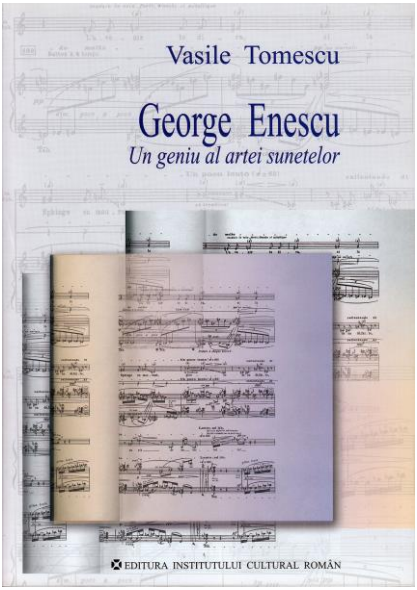
Urmează cele două masive volume intitulate ***MUSICA DACO-ROMANA*** (1978 și 1982), adevărate enciclopedii ale culturii strămoșilor noștri, publicate tot în limba franceză, cu incursiuni într-o vastă bibliografie română și străină, dublată de etalarea unor documente prețioase descoperite în țară și peste hotare, printre care reținatenția multe melodii populare românești și creații de factură bizantină.

Seria următoare de lucrări semnate de muzicologul de talie europeană Vasile Tomescu, amplifică și centrează ideea unei reprezentări a culturii muzicale în concertul european: ***Muzica românească în istoria culturii universale*** – 1991 și apoi urmărește în alte trei

https://biblioteca-digitala.ro

cărți prestigioase reflectarea marilor epoci creatoare ale muzicii universale în spațiul cultural românesc, investigând un alt vast material documentar pentru a reține aclimatizarea muzicii occidentale în cultura românească: ***Muzica Renașterii în spațiul cultural românesc***, vol. I – 2006 și vol. II – 2007 și ***Muzica secolului luminilor în spațiul spiritual românesc*** – 2008.

Între aceste lucrări își face loc o prezentare a personalității supreme a muzicii românești – ***George Enescu Un geniu al artei sunetelor*** – 2005. Cum era de așteptat, muzicologul consacră un volum special personalității universale a lui George Enescu[2], după ce a prezentat omagiul adus muzicianului la Palatul UNESCO din Paris, a relevat relația de autonomie și sincretism în muzica lui Enescu și legăturile muzicianului român cu Franța și cu Italia.



Modestia exemplară este dublată la muzicologul Vasile Tomescu, de o acribie la fel de exemplară și de dorință nestinsă de așezare a culturii muzicale românești la locul ce i se cuvine în concertul universal, pe baza unor date răsfirate în cele mai diverse fonduri.

Consider o datorie morală să-i mărturisesc aceste gânduri acum la împlinirea celor
nouă decenii de viață și ale celor șapte de activitate pe tărâmul vieții muzicale românești (ca secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România) îndeosebi al scrisului despre muzica românească.

Se adaugă la această estimare omagială și argumente cu o puternică încărcătură sentimentală: a fost alături de mine și de Octavian Lazăr Cosma în eforturile de restituire a monumentalei monografii a lui Ciprian Porumbescu, realizată

https://biblioteca-digitala.ro

de cărturarul de excepție care a fost Leca Morariu. I-am citit în ochi bucuria la împlinirea recentă a acestui frumos vis – tipărirea celor aproape două mii de pagini ale eminentului cărturar bucovinean consacrate celor două necunoscute personaje reprezentative ale culturii bucovinene: Iraclie și Ciprian Porumbescu, lucrare exponentă pentru cultura Bucovinei și pentru politica de deznaționalizare a românilor bucovineni.

Ne-am aflat alături în stranele de la Mănăstirea Neamț, în biserica ștefaniană unde, sub o pază draconică, dar cu sentimente de satisfacție și puternică trăire spirituală pentru actul cultural ce se săvârșea, se încheia cu un concert al formației *Animosi* din Iași, dirijată de Sabin Păutza, una dintre edițiile *Vacanțelor muzicale de la Piatra Neamț* ce făcea legătura prezentului cu trecutul muzical multisecular.

Nu am mai găsit fotografia momentului ce se poate numi *Mănăstirea Neamț* și *Vacanțele muzicale de la Piatra Neamț* și propun înlocuirea cu alta, ce păstrează ambianța stranei de biserică, imortalizând compania tânărului muzicolog: Ion Dumitrescu, Gherase Dendrino și Paul Constantinescu.

Aș putea spune că apropierea dintre mine și maestrul Tomescu a fost determinată de această înscriere nedeclarată a

fiecăruia dintre noi în orizontul vechii culturi românești. Printre formele „la vedere” voi aminti propunerea domniei sale – în

https://biblioteca-digitala.ro

calitate de redactor șef al revistei *Muzica*, de a scrie un articol despre ilustrul său dascăl de la Buzău, **Ioan D. Vicol**, profesorul său și al dirijorului Marin Constantin. **Conducea la acea vreme destinele revistei *Muzica*, al cărei ctitor și coordonator rămâne, din 1954 până în 1990** (primii ani – 1954 – 1964, în calitate de redactor șef adjunct), fiind peste douăzeci și cinci de ani diriguitorul unui colectiv dornic să rețină principalele aspecte ale vieții muzicale românești. Omologa lui de peste decenii a acceptat cu plăcere propunerea publicării acestui material omagial pentru antecesorul său din urmă cu circa o jumătate de secol.

Fac parte dintre cei care au protestat – dar am protestat degeaba, graba demolatorilor aflați în posturi de decizie luând-o înainte – împotriva desființării, „reciclării" fostelor licee pedagogice, care au fost timp de peste un secol adevărate centre de cultură în țara noastră. Muzicologul Vasile Tomescu este unul dintre beneficiarii formării intelectuale în cadrul **Școlii Normale de Învățători din Buzău**.

I-a fost credincioasă parteneră de viață și colaboratoare în activitatea desfășurată regretata **Yvonne Mitache - Tomescu**, fiică de intelectual burghez, obligată să-și facă studiile la seral, la Facultatea de Teatru și al cărei tată, Mihail A. Mitache, a fost nevoit să abandoneze cariera juridică și să se retragă în pictură, oferind posterității un portret în creion, al compozitorului Dimitrie Cuclin și studiul *Pictura lui Alfonso Castaldi*, studiu integrat în monografia amintită. Îi asistă activitatea muzicologică, chiar dacă departe de țară, în Statele Unite din 1990, fiul său, Gabriel Tomescu, care a sprijinit documentar publicarea acestui omagiu și mi-a pus la dispoziție macheta sintezei muzicologice ce-și așteaptă ieșirea la public – ***Muzica, o artă divină***.

Primele materiale muzicologice mi-au servit unul dintre reperele poziției ferme a muzicologului Vasile Tomescu față de fenomene marcante ale istoriei muzicii românești, ilustrativ pentru aplicarea în muzicologia noastră a dictonului latin „sine ira et studio", tradus cu „fără ură și părtinire". Este vorba despre poziția față de aprigul conflict dintre George Breazul și Constantin Brăiloiu, „arbitrul" dovedind un accentuat simț al dreptății, „lăsând să aparţină trecutului tonul polemic exacerbat, deşi nu lipsit de patos şi savoare precum şi de calitatea

https://biblioteca-digitala.ro

intelectuală, şi mai ales „înăcritele diatribe”, cum se exprimă Breazul, dialogul caustic al celor doi eminenţi promotori ai ştiinţei noastre folclorice conţin în fond o instructivă disecţie şi bogate referinţe de specialitate”[3].

Dezavuând acerba dispută perpetuată între „brezişti” și „brăiloiști”, Tomescu se situează pe poziția tribunului apărător al adevărului istoric: „Dincolo de tăişul polemic, este însă indiscutabilă şi deloc atinsă valoarea cărţii de *Colinde* a profesorului Breazul”[4] – cum conchide în prefaţa primului volum al *Paginilor din istoria muzicii româneşti*, pus la dispoziția generației noi de cercetători ai istoriei muzicii noastre. Poziția sa față de un moment dramatic din muzica românească poate fi considerată piatra de temelie a poziției intransigente a muzicologului ce aspiră spre găsirea dimensiunilor universale ale muzicii românești, considerând că Breazul avea aceleași aspirații, evidente și în primul volum din cele șase care adună materialele muzicologului.

De pe platforma acestui arbitraj și a îngrijirii primului volum, alcătuit din studiile înaintașului său, semnificative pentru deontologia profesională a muzicologului, Vasile Tomescu se va lansa în cel mai fertil teren al cercetărilor, teren ce poate fi sistematizat în cel puțin trei direcții de abordare a legăturilor muzicale românești cu cele ale unor țări europene, înscrise în următoarele trasee generale:

VASILE TOMESCU
TEATRO ALLA SCALA
ISTORIA RELAŢIILOR MUZICALE DINTRE ITALIA ŞI ROMÂNIA
STORIA DELLE RELAZIONI MUSICALI FRA L'ITALIA E LA ROMANIA
EDITURA MUZICALĂ

1 – urmărirea unor elemente comune ale vechii culturi muzicale românești și ale celei franceze: *Muzica daco – romană* (1978 – vol. I, 1983 – vol. II);

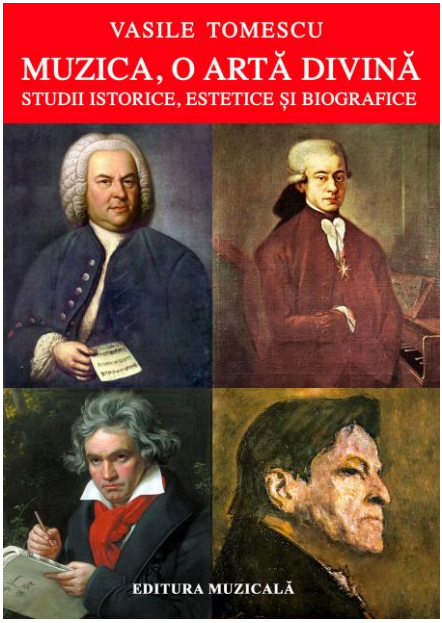
2 - reflectarea muzicii românești în culturile altor popoare: *Istoria relaţiilor muzicale*

https://biblioteca-digitala.ro

dintre Franţa şi România - Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. (vol. I – 1973 și vol. II - secolele XX – XXI - 2014; *Muzica românească în istoria culturii universale* (1991); *Istoria relaţiilor muzicale dintre Italia şi România - Storia delle relazioni musicali fra l'Italia e la Romania* (2011);

3 – aclimatizarea muzicii europene în spiritualitatea românească: *Muzica Renaşterii în spaţiul cultural românesc*, (2006 – vol. I, 2007 – vol. II); *Muzica secolului luminilor în spaţiul spiritual românesc* (2008) şi altele.

Autoritatea profesională l-a recomandat pentru prezentarea unor personalități de seamă ale muzicii românești în dicționare enciclopedice din Europa*: Enciclopedia Musicale Ricordi* din Milano, *La Musica, Enciclopedia Storica* din Torino, *Die Musik in Geschiche und Gegenwart* (M.G.G.), *Riemann Musiklexikon* etc., fiind membru al unor societăți internaționale de muzicologie. Lucrările sale au fost distinse cu premii ale Uniunii Compozitorilor, Academiei Române, Academiei de Arte Frumoase din Paris, *La Minerva* din Roma etc. Pentru completarea activității muzicologice și de critic muzical trebuie amintite măcar cele mai importante periodice și care i-au găzduit cele mai diferite materiale, din țară: *Muzica, Studii şi cercetări de istoria artei, Academica* etc. și din străinătate: *Synthéses* din Paris, *Revue Internationale de Musique Française* din Paris*, Danubio, Una civiltà musicale* – Montfalcone etc.



Ilustrul muzicolog **a finalizat o nouă lucrare de sinteză: *Muzica, o artă divină,*** reunind studii istorice, estetice și biografice, lucrare ilustrativă și prin cele patru chipuri de muzicieni europeni de pe

https://biblioteca-digitala.ro

copertă: Bach, Mozart, Beethoven și Enescu. Muzicologii așteaptă cu un vădit și justificat interes lucrarea ce adună, aduse la zi, considerații elaborate de-a lungul carierei muzicologice, diverse ca obiect de abordare, dar unitare prin centrarea pe următoarele relații esențiale:

- muzică - sacralitate – (unele pagini traduse și în limba franceză și germană): muzica - vatră a spiritualității genuine, universalitatea muzicii sacre și spiritul autohton, muzica sacră pe teritoriul țării noastre, în primul mileniu al creștinismului, creația muzicală românească inspirată de credința creștină, cântarea sacră în viziunea ecumenică, muzica, expresie a dinamicii spirituale naționale și o componentă a spiritualității românești, muzica bizantină și sacră occidentală în spațiul spiritual românesc, școala muzicală de la Putna ș. a.;

- muzică – istorie: Ștefan cel Mare în sincretismul artelor, o personalitate a istoriei evocată în cântarea epică eroică - Mihai Viteazul, Țara Moldovei în embleme sonore, Dimitrie Cantemir - umanist luminat, stolnicul Constantin Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu în orizontul culturii muzicale, muzica și marile aspirații ale Unirii și cântecele unirii tuturor românilor;

- confluențelor culturale: România – Franța, România – Italia, ibero – române, austro – române;

- arta sonoră în contextul enciclopediei naționale și în aria culturii europene: muzica în Bucovina și în Basarabia, confluențe Orient – Occident în opera muzicală a lui Anton Pann,

- muzicieni catolici și protestanți din spațiul românesc: Daniel Croner – un precursor al lui J. S. Bach și Petrus Schimert - un discipol sibian al lui Bach, Schencker – un muzician transilvan de notorietate europeană, muzica latină transilvăneană, muzica în Alba Iulia și altele;

- iradieri astrale în orizontul muzicii românești: Dante și Eminescu, Enescu și Bach, Beethoven și circulația creației sale în România, Liszt și cultura muzicală românească, muzica în universul spiritualității brâncușiene,

Îmi iau îngăduința să adaug diplomei omagiale a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, urarea mea și a multor truditori în domeniul scrisului despre muzică, urarea de mulți ani și mai ales: **multă sănătate**!

https://biblioteca-digitala.ro

UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

DIPLOMA

Se acordă: Maestrului

Vasile TOMESCU

DISTINS MEMBRU AL UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

la aniversarea a 90 de ani de viață

PENTRU MERITE EXCEPȚIONALE ÎN DOMENIUL CERCETĂRII MUZICOLOGICE

1 iunie 2019

Președinte:
Adrian Iorgulescu

PREȘEDINTE

NOTE BIBLIOGRAFICE
1 – Cosma, Viorel – *Muzicieni Români Lexicon,* vol. IX (Ș - Z), București, Editura muzicală, 2006, p. 104;
2 - Tomescu, Vasile – *George Enescu – un geniu al artei sunetelor,* București, Editura Institutului Cultural Român, 2005;
3 - Tomescu, Vasile – *George Breazul şi muzicologia noastră;* în: *Muzica,* An XV, Bucureşti, nr. 10 - octombrie şi nr. 11 - noiembrie, 1965, p. 23;
4 - Tomescu, Vasile – *George Breazul*; în: Breazul, George - *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. I București, Editura muzicală, 1966, p. 44;

SUMMARY

Vasile Vasile
Vasile Tomescu at 90

Even when turning 90, Vasile Tomescu continues to live in his self-chosen “anonymity,” belied however by his books, which confirm his utmost professionalism and openness to European culture, within which he includes the Romanian art of sounds on the basis of certain historically attested facts. His great professional probity has been remarked, and he is one of the most important musicologists of the post-Enescu generation.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Benjamin Britten – *Concertul pentru Vioară şi Orchestră*

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş

Compozitorul englez Benjamin Britten (1913-1976) a fost influenţat în creaţia sa de folclorul englez pe de o parte, manifestând o atracţie şi o admiraţie declarată pentru muzica lui Purcell, Bach şi Mozart pe de altă parte. Tendinţele sale neo – baroce - clasice sunt evidenţiate prin opţiunile pe care le face în alegerea diferitelor forme – pasacalia, fuga, canonul, suita, variaţiunea, recitativul şi aria şi prin utilizarea simetriei de tip clasic – păstrarea echilibrului formal şi a principiului reexpunerii.

Puternic afectat de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, precum şi de drama personală pe care o trăieşte, fiind obligat să se autoexileze în Statele Unite ale Americii la numai 20 de ani, Britten compune în această perioadă în special muzică cu program. În creaţia sa din această epocă se fac resimţite cu pregnanţă ecourile războiului. O condiţie agravantă a stării sale depresive a constituit-o de asemenea pierderea de

https://biblioteca-digitala.ro

către Republicani a Războiului Civil din Spania în martie 1939, recunoaşterea Generalului Franco de către Guvernul Britanic, la care se adaugă pierderea prietenilor săi plecaţi ca soldaţi voluntari în Spania.

Concertul pentru vioară şi orchestră, op. 15

Britten a început să compună *Concertul pentru vioară* în noiembrie 1938, terminându-l în septembrie 1939, prima audiţie având loc la New York în data de 28 martie 1940, în interpretarea violonistului spaniol Antonio Brosa şi a lui John Barbirolli la pupitrul Orchestrei Filarmonice din New York. Ascultând la Barcelona *Concertul pentru vioară* de Alban Berg în primă audiţie, în interpretarea violonistului Louis Krasner şi a dirijorului Hermann Scherchen, Britten rămâne impresionat de această lucrare, pe care o adoptă ca model în ideea de a crea un concert de vioară-recviem. Astfel, *Concertul său pentru vioară şi orchestră op. 15* pare a fi un preambul, o lucrare ce anticipă *Sinfonia da Requiem*, pe care o va crea în 1940. Partea a treia a concertului – *Passacaglia* – ne întăreşte presupunerile, prin desfăşurarea şi ambianţa sobră pe care o creează. Dedicată memoriei voluntarilor britanici căzuţi în Spania – va fi prima dintre numeroasele pasacalii compuse de Britten, ele constituindu-se într-un omagiu adus lui Purcell. Încadrându-se în tradiţia concertelor de vioară de virtuozitate, lucrarea lui Britten este adesea comparată cu creaţia compozitorului realizată în anul 1961, intitulată *War Requiem* [Recviem de război].

Muzica funebră sau muzica de doliu, inspirată de tragediile războiului şi nu numai, reprezintă un factor de influenţă pentru o seamă de concerte pentru vioară sau violă create în această perioadă, cum ar fi : *Trauermusik – Concert pentru violă şi orchestră de coarde* de Paul Hindemith – 1936, *Concertul pentru vioară „În amintirea unui înger”* de Alban Berg – 1935, *Musik der Trauer – Concert funebru pentru vioară şi orchestră de coarde* de Karl Amadeus Hartmann – 1939, la care se adaugă şi *Concertul pentru vioară op. 15* de Benjamin Britten. Toată această serie de concerte ocupă un loc aparte în literatura concertistică, reprezentând un moment important pe plan muzical, cultural, istoric şi social. Pe lângă influenţele la

https://biblioteca-digitala.ro

nivel ideatic moştenite de la Hindemith şi Berg, se fac resimţite şi elementele de influenţă neobarocă provenite de la aceştia – Berg utilizând un coral de Bach în cadrul concertului său. Partea întâi a concertului compus de Karl Amadeus Hartmann este un coral în formă de *lied* tripartit, iar partea a patra, finală, poartă denumirea de *Choral*. Se remarcă aceleaşi influenţe neobaroce în partea finală a concertului de Britten, intitulată *Passacaglia*.

Concertul pentru vioară de Britten este alcătuit din trei mişcări – *Moderato con moto*, *Vivace*, *Andante lento* – ce se derulează fără întrerupere. În acest punct se cuvine să semnalăm strânsa legătură dintre lucrarea de faţă şi *Concertul Nr. 1* op. 19 de Serghei Prokofiev. Capodoperă a genului din prima jumătate a sec. XX, primul concert al lui Prokofiev se dovedeşte a fi o creaţie de o mare originalitate şi forţă expresivă, ce va influenţa apariţia ulterioară a unor lucrări importante, cum ar fi *Concertul pentru violă* – 1923 de William Walton (1902-1983) şi *Concertul pentru vioară Nr. 2* – 1938 de Bartók.

Concertul Nr. 1 de Serghei Prokofiev este primul concert pentru vioară din secolul XX ce are succesiunea mişcărilor lent-repede-lent, primul concert care se termină cu o mişcare lentă, în nuanţa *pp*, într-o atmosferă de calm absolut. La aceste inovaţii se adaugă solo-ul atribuit tubei, element ce va avea un mare impact asupra lui Britten, influenţându-l.

Tonalitatea *re* major, utilizată în lucrarea lui Prokofiev, se dovedeşte tonalitatea preferată şi a compozitorului Benjamin Britten, pentru care nutreşte un ataşament ieşit din comun, folosind-o în multe dintre creaţiile sale. Britten consideră tonalitatea *re* major ca posedând armonii luminoase şi disonanţe diatonice subtile. Astfel, în momentele de calm şi serenitate din cadrul concertului său pentru vioară se poate observa apariţia neaşteptată a armoniilor de *re* major, fiecare dintre cele două mişcări principale – I şi III – îndreptându-se progresiv către această tonalitate. Alături de politonalităţi, linii melodice intens cromatizate şi multiple modulaţii, Britten utilizează în acest concert aşa-numita tehnică de compoziţie *progressive tonality* [tonalitate progresivă] de tip mahlerian[1], element ce conferă muzicii sale o mare încărcătură expresivă şi în acelaşi timp un profil romantic.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea I

În partea întâi – *Moderato con moto*, Britten contruieşte desfăşurarea muzicală pe principiul formei de sonată, dar în anumite aspecte nu sunt respectate regulile impuse de această organizare formală, întocmai ca şi în cazul lui Prokofiev. Vioara solistă intonează două teme contrastante, pline de cromatisme, cu caracter modulatoriu – prima cantabilă iar a doua cu caracter ritmat, având indicaţia de tempo şi expresie *Animando*, pe baza căreia se va construi întreaga dezvoltare a părţii întâi. În repriză se reia tema întâi, cu care se va realiza şi finalul acestei mişcări.

Motivul în *ostinato* atribuit timpanilor şi cinelului – pe care violonistul Antonio Brosa îl consideră de influenţă spaniolă[2] – porneşte în *pp* şi se dezvoltă dinamic într-un *crescendo* progresiv. Astfel iniţiază introducerea orchestrală în *fa* major.

Cu aspect ameninţător şi tensionat, acest motiv ne poartă cu gândul la percuţiile asociate războiului sau marşurilor militare. În măs. 3, partidele de coarde îşi fac apariţia cu un discurs modulatoriu de factură romantică, sensibil şi melodios, ce părăseşte imediat tonalitatea *fa* major, urmând ca în măs. 7 să se întoarcă la tonalitatea iniţială. Compozitorul utilizează tipare formate pe baza alternanţei de tonuri şi semitonuri, pe care le foloseşte de-a lungul întregului concert. Aceste tipare devin din ce în ce mai evidente către finalul lucrării, suferind totuşi modificări în unele variaţiuni ale pasacaliei.

La măs. 9, vioara solistă îşi face apariţia intonând tema întâi în *p dolcissimo ed espressivo*. Liric şi melodios, primul subiect expus de solist are un parcurs cromatizat şi modulant, diferitele tonalităţi prin care trece conferindu-i reflexii schimbătoare. Linia melodică a solistului – extrem de sensibilă – este acompaniată în tot acest timp de către flaut şi harpă, pe

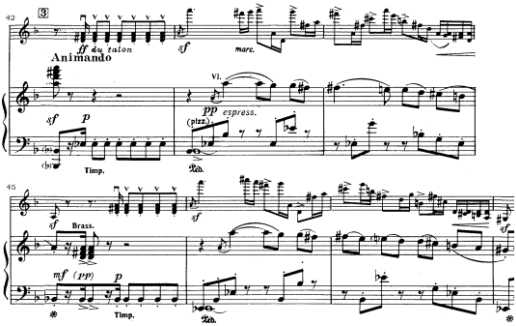
https://biblioteca-digitala.ro

fundal auzindu-se în permanenţă motivul ritmic iniţial în *ostinato*.

Cu un aspect curgător, dezvoltător, motivele părând că se nasc unele din altele, tema întâi se încheie cu o evoluţie cadenţială a solistului, interpretată concluziv în duble-coarde şi cu expresie dramatică.

Pe tot parcursul prezentării şi prelucrării temei întâi, motivul ritmic auzit în debutul părţii întâi persistă, opunându-se cu obstinaţie cantabilităţii liniei melodice principale – lirică, romantică, elegiacă, dramatică sau agresivă uneori, în funcţie de nuanţele armonice ce o străbat. Din melosul temei întâi răzbat jocuri de lumini şi umbre, sentimente de tristeţe şi speranţă, aceasta din urmă instalându-se în debutul temei secunde prin apariţia luminoasă a armoniei de *re* major.

Puntea orchestrală – între măs. 33-41 – construită pe baza materialului sonor al temei întâi, are alură dramatică. Ea realizează trecerea către cea de-a doua temă principală – *Animando* – intonată de vioara solistă. Aceasta expune o melodie cu parcurs zig-zagat şi caracter *agitato*, foarte ritmat. Alături de acompaniamentul ritmic al timpanilor, se fac auzite ecouri ale temei întâi.

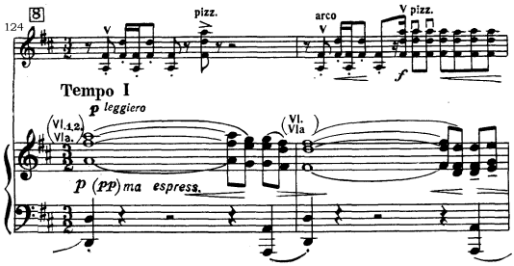


https://biblioteca-digitala.ro

De-a lungul expunerii şi prelucrării tematice secunde, discursul viorii soliste oscilează între tonalităţile cu bemoli şi cele cu diezi, orchestra suprapunând în permanenţă alte tonalităţi decât cele ale solistului.

Dezvoltarea, fundamentată pe prelucrarea temei a doua, debutează la măs. 59 şi este concluzionată de solist şi orchestră la măs. 88. Concluzia orchestrală cu alură combativă, realizată în *ff* pe baza elementelor tematice ale temei secunde – măs. 89-99 – ne conduce către intrarea viorii, la măs. 100. Aceasta iniţiază tranziţia către repriză – între măs. 100-123, în cadrul căreia evocă materialul sonor al celor două teme, într-o desfăşurare ce se calmează progresiv, realizată pe un acompaniament al partidelor de coarde în *pp*. Discursul solistului capătă treptat tuşe improvizatorice, rapsodice, începând cu măs. 108, unde intonează în *f espressivo e rubato* un material sonor specific temei secunde. În subsidiar, timpanii realizează motive specifice aceleiaşi teme.

Reexpoziţia este pregătită de vioara solistă – măs. 123 – prin intonarea serafică a unor sunete în flageolete, în *pp*. La măs. 124 apare armura tonalităţii *re* major şi măsura de 3/2. Pe acompaniamentul ritmic specific debutului realizat acum de vioară, partidele de coarde intonează în *pp ma espressivo* tema întâi în *re* major.



Parcursul melodic plin de lirism realizat de orchestră se încheie la măs. 142. În măsura următoare, odată cu revenirea armurii de *fa* major, vioara solistă începe să intoneze tema întâi în registrul supra-acut. Din cadrul acompaniamentului orchestral se aud ecouri ale tonalităţii *sol* minor.

Expunerea tematică a viorii este urmată de un parcurs melodic cu alură cadenţială, ce se întinde între măs. 150-155.

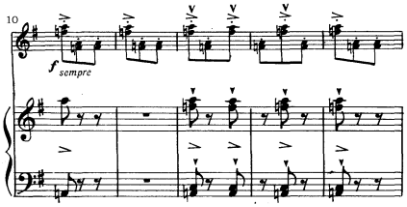
https://biblioteca-digitala.ro

Pe armonie de *re* minor, în *pp molto espressivo e legato* şi având ca fundal motivul ritmic specific al timpanului, vioara solistă aduce tema întâi, coborând din registrul supra-acut către registrul mediu-grav, evoluând în duble-coarde.

Cu aparenţa unei cadenţe cu desfăşurare liberă, vioara prezintă tema iniţială sub forma unui *lamento* intens, emoţionant. În tot acest timp, acompaniamentul timpanului scade în intensitate până la *pp*. Tonalitatea *re* minor, cu nuanţe triste, dispare brusc la măs. 148, vioara şi orchestra intonând armoniile luminoase al tonalităţii *re* major. Vioara realizează aici sonorităţi rarefiate cu ajutorul flageoletelor duble. Acest *re* major sugerează încă o dată existenţa speranţei şi induce o atmosferă de pace şi serenitate. Finalul astfel realizat ne aminteşte de sfârşitul părţii întâi al *Concertului nr. 1* de Prokofiev.

Partea a II-a

Partea a doua a concertului este un *scherzo* scris în tempo *Vivace*, în măsură de 3/8, pe parcursul căruia vioara solistă are un discurs cu caracter virtuoz şi plin de strălucire. În această mişcare secundă se face încă o dată resimţit tributul pe care Britten îl aduce *Concertului Nr. 1* de Serghei Prokofiev. Partea a doua a acestuia din urmă este intitulată *Scherzo*, iar tempo-ul său este *Vivacissimo*. Dacă *scherzo*-ul lui Prokofiev debutează cu două măsuri de acompaniament orchestral – realizat în manieră *motorisch* – partea mediană a concertului lui Benjamin Britten porneşte aproape în acelaşi mod. Vioara solistă se alătură acompaniamentului orchestral în măs. 3, cu un motiv cu caracter poliritmic, până la măs. 38.



Tema propriu-zisă a *scherzo*-ului se face auzită la măs. 45 în interpretarea viorii, prezentând puternice asemănări cu tema iniţială a părţii a doua din *Concertul Nr. 1* de Prokofiev.

https://biblioteca-digitala.ro

Această asemănare se poate remarca din următorul exemplu comparativ :

Benjamin Britten, Concert pentru vioară op.

Serghei Prokofiev, Concert pentru vioară Nr. 1, op. 19, partea II.

Pe tot parcursul *scherzo*-ului, vioara are o evoluţie extrem de tumultuoasă şi plină de dificultăţi tehnice, intonând pasaje în duble-coarde, în octave, realizând *glissando*-uri, precum şi serii de scurte game în octave frânte, game rapide simple sau în terţe şi în octave, finalizate cu flageolete duble. Discursul viorii este susţinut îndeaproape de orchestră, care intonează tema *scherzo*-ului sau dialoghează cu solistul, completându-l câteodată prin preluarea gamelor.

Trio – partea mediană a *scherzo*-ului – în măsură de 2/4, începe la măs. 211 cu indicaţia *L'istesso tempo*, relevând o melodie lirică şi foarte expresivă, cu un puternic *ethos* ebraic, ce îşi are originile în muzica tradiţională a evreilor din estul Europei, în aşa numitul *klezmer* [3].

Odată cu înaintarea în discursul muzical, melodia viorii devine mai pasională şi mai vibrantă, urcând progresiv în registrul supra-acut.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenirea *scherzo*-ului ne apare la măs. 284 – *Tempo primo* şi măsura de 3/8 – instrumentele orchestrei precum flautul *piccolo* şi ulterior tuba realizând fragmentul introductiv cu puternice influenţe ebraice-orientale. Vioara începe expunerea temei la măs. 317, partitura viorii devenind mai tehnică, în cadrul ei apărând elemente de virtuozitate precum succesiunile rapide de flageolete duble.

Coda părţii a doua se instalează la măs. 440 – cu indicaţia *Animando* – vioara solistă reluând intonarea în duble-coarde a motivului iniţial în stil *motorisch*. Între măs. 458-447, orchestra expune – pe baza elementelor sonore specifice melodiei cu accente orientale a *trio*-ului – un episod tranzitoriu ce pregăteşte apariţia cadenţei instrumentale. Solistul se lansează în interpretarea acesteia începând cu măs. 477, pe baza aceluiaşi material sonor al *trio*-ului. Cu un aspect virtuoz şi o desfăşurare extinsă – între măs. 477-531 – cadenţa instrumentală este construită cu ajutorul elementelor specifice temei întâi din prima parte şi cele ale *trio*-ului din partea secundă.

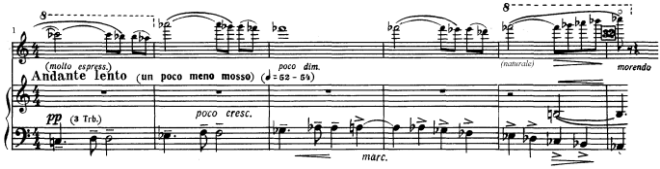
Cadenţa viorii se încheie cu un tipar melodic bazat pe alternanţa de tonuri-semitonuri, acesta făcând trecerea spre partea a treia a concertului.

Cadenţa solistului din partea II – ultimele patru măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Partea a III-a

Passacaglia debutează solemn în tempo *Andante lento*, în măsură de 4/4. Vioara solistă intonează în registrul supra-acut elemente specifice temei întâi din mişcarea iniţială, în vreme ce trei tromboni expun tema propriu-zisă a pasacaliei – o scară ascendentă şi una descendentă într-o alternanţă de tonuri şi semitonuri – inspirată din ultimele patru măsuri ale cadenţei solistice. Structura intervalică a acestei teme va suferi modificări în cadrul diferitelor variaţiuni ulterioare.



După prima expunere tematică solistul îşi încheie discursul, tema pasacaliei fiind expusă în imitaţie, de fiecare dată cu un semiton mai jos, de către viori şi viole, urmate de trompetă solo, apoi de flaut, clarinet şi oboi. Pe parcursul celor nouă variaţiuni, discursul viorii soliste evoluează de la un limbaj de factură cromatică la cel diatonic din ultimele două. Cele nouă variaţiuni se succed după cum urmează :

- Var. I, *Con moto*, iniţiază la măs. 26 şi coincide cu apariţia armurii lui *fa* major. Ea aduce în prim plan figuraţiile viorii, realizate în manieră *parlando*, pe fundalul de *tremolo* al partidelor de coarde.
- Var. II, *Pesante*, începe la măs. 42 şi este prezentată de suflători, în timp ce vioara îşi dezvoltă mai mult intervenţiile melodice, întreaga desfăşurare muzicală fiind realizată pe o pedală de *do*.
- Var. III, *Tranquillo*, la măs. 52, aparţine orchestrei, de-a lungul a zece măsuri remarcându-se solo-ul oboiului, ce prezintă tema.
- Var. IV, *Comodo*, apare la măs. 63. Se evidenţiază melodia viorii cu o ritmică liberă, acompaniată strict de orchestră, în măsură de 3/4. Vioara intonează tema, pe care o variază ritmico-melodic în registrul supra-acut.
- Var. V, *Con moto*, la măs. 84, are alură de vals, în care orchestra intonează motive bazate pe modul lidian pe

https://biblioteca-digitala.ro

fa, însă cu *si b*. Se observă din nou dualitatea *fa-fa#*, remarcată încă din partea întâi şi care va apărea şi în finalul acestei pasacalii. Vioara prezintă tema în mod răsturnat, aceasta preluând ulterior de la suflătorii de lemn „ghirlandele" de game, întregul discurs muzical fiind realizat pe o pedală de *fa*.

- Var. VI, *Alla marcia*, începe la măs. 109 şi este un marş realizat pe o pedală de *do*.
- Var. VII, *Molto animato*, începe la măs. 124 şi este realizată pe o pedală de *mi*, tema apărând la fagot, în timp ce vioara realizează figuraţii lejere, aerate. Solistul concluzionează începând cu măs. 147 – *Tempo I* – intonând tema pasacaliei în acorduri realizate placat, în *ff*, în manieră *declamato*.
- Var. VIII, *Largamente* – măs. 154 – dedicată preponderent orchestrei, ne revelă tonalitatea *re* major, semnalată şi prin schimbarea armurii, trombonul în combinaţie cu tuba intonând tema pasacaliei. Solo-ul tubei reprezintă încă un element „moştenit" din *Concertul Nr. 1* de Prokofiev. La măs. 170, vioara intonează figuraţii melodice, în vreme ce tema pasacaliei este expusă de către corni, discursul muzical desfăşurându-se pe o pedală de *re*.
- Var. IX, *Lento e solenne*, începe la măs. 179. Este scrisă în măsură de 3/2 şi aduce în prim plan solistul, ce realizează psalmodieri de factură modală, acompaniate de diferite grupuri orchestrale prin secvenţe de acorduri în registrul grav. Scriitura armonică este aici mai simplificată, utilizându-se acorduri clare, de tip clasic şi cu septimă. Pe tot parcursul acestei variaţiuni, pendularea între *fa-fa#* este din ce în ce mai vizibilă, ea menţinându-se până la final. În încheierea concertului, orchestra cadenţează pe acord de *re* eliptic de terţă, fapt ce menţine ambiguitatea tonală.

https://biblioteca-digitala.ro

Note:
[1] *progressive tonality* : procedeu de compoziţie ce constă în iniţierea unei lucrări sau a unei părţi dintr-o lucrare într-o tonalitate şi migrarea către o altă tonalitate spre sfârşitul ei. Această modulaţie trebuie să aducă în prim plan o altă tonică – spre exemplu *do* major – *re b* major. Acest procedeu a fost consacrat de creaţiile simfonice ale lui Gustav Mahler şi ulterior Carl Nielsen ; cf. Dika Newlin, *Bruckner – Mahler – Schoenberg*, ed. rev., New York, W. W. Norton, 1978.
[2] cf. Michael Steinberg, *The Concerto* [Concertul], New York, Oxford University Press, 1998, p. 141.
[3] *klezmer* : denumire generică dată muzicii tradiţionale a evreilor de rit ashkenazi din estul Europei.

SUMMARY

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş
Benjamin Britten – *The Concerto for Violin and Orchestra*

The Concerto for Violin and Orchestra op. 15 by Benjamin Britten seems to be a preamble, a work that anticipates his *Sinfonia da Requiem*, which he wrote in 1940. Part III of the concerto – *Passacaglia* – confirms this hypothesis through the sober ambiance it creates. Dedicated to the memory of the British volunteers fallen in Spain, it was to be the first of the many passacaglias composed by Britten, which were a homage to Purcell. Inscribed within the tradition of virtuoso violin concerti, Britten's work is often compared with the composer's 1961 *War Requiem*.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

AUDIȚIA KITSCH-oasă

George Balint

Conotăm, în genere, prin termenul calificativ de *kitsch* un lucru (obiect sau fapt) de prost gust. În sfera intelectuală suntem familiarizați și este lesne să deosebim între valoare – ca autenticitate – și nonvaloare – ca falsitate. De regulă, perceperea valorii este condiționată de un anume standard cultural. Dar și așa, la un prim contact, valoarea poate fi mai degrabă intuită decât certă. Certitudinea valorii survine pe linia unui efort disciplinativ în percepție, trecând ascendent de la senzorial (corporal – plăcut / respingător) la afectiv (sufletesc – emoționant / indiferent), apoi la mental (rațional – interesant / banal) și funcțional (sens – bun / rău), pentru ca, în cele din urmă (uneori după o viață întreagă), să se atingă pragul contemplării (spirituale – creator / nimicitor).

Kitsch-ul, se mai spune, are relevanță în condiția imitării sluțite, a unei reproduceri evident nereușite. El capătă amplitudinea de mainstream prin multiplicarea industrială a laturii obiectuale a lucrului sau faptului original. În profilul suitor al gamei noastre de cinci trepte, de mai sus, sensibila (treapta penultimă) o constituie funcția de sens bun și/sau rău pe care o asociem calității de *etic*. Această funcție comportă o dublă dezbatere: în forul conștiinței proprii (reflecție – recunoaștere / negare); în circumstanța mediului comunitar (evaluare – integrare / excludere). Este o dezbatere la nesfârșit, fără concluzii definitive, mai cu seamă atunci când cel implicat este un factor decident (lider politic / administrativ) sau unul influent (personalitate artistică / lider de opinie).

Bemolul eticului alterează regresiv către treapta anterioară, a percepției intelectuale, determinând accentuarea pe dibăcia jocului mental. În sine, jocul reclamă strict

https://biblioteca-digitala.ro

performanța respectării regulii care, dinamic, tinde să se multiplice în diversitate printr-o sporindă ramificare.

La rându-i, jocul mental se alterează coborâtor atunci când se ia pe sine ca scop ultim, ca limită definitivă. În acest caz, va incida cu palierul anterior, sufletesc, stârnind patima jocului în raport cu motivația de a performa cu un beneficiu cert (câștig material sau de notorietate).

Și treapta a doua, percepția afectivă, poate avea bemolul ei dacă tinde exclusiv către superlativul emoției, extazul. În aspectul său pozitiv, regăsim extazul pe ultima treaptă a devenirii percepției, ca survenind din contemplare, în circumstanța unei trăiri plenare, de substanță spirituală. Este situația în care conștiința participă creator. Dar, la nivelul percepției sufletești, extazul nu sublimează ci, dimpotrivă, condensează lăuntricul persoanei într-o ardentă iluzie care-o consumă, lăsând-o sieși cenușă.

În aceeași logică, percepția senzorială (prima treaptă) se alterează coborâtor dacă se focalizează hedonist pe criteriul plăcerii suspensive, prin care se anulează total veghea (prezența) conștiinței. Atunci când mediul în care viețuiește corpul fizic este lucrat astfel încât orice asperitate să fie netezită, se obține starea de confort ambiental. Scufundat în beatitudinea plăcerii, corpul se relaxează existențial decuplându-se de coordonatele sale ontice, respectiv de oricare percepție de/prin contrast ce l-ar menține în grija de-a fi. Anestezierea grijii de existență, prin infuzia de plăcere menită să inhibe senzația oricărei dureri (de a fi / problematiza), dă iluzia-surogat a nemuririi, prin/ca uitare a precarității de sine.

Revenind la tema eseului de față, diferențiem între funcțiile de decorativ – unde accentul se pune pe utilitatea de ambianță – și artistic – orientând deschizător, ca într-o țintire la nesfârșit și tot mai departe / dincolo, către valoarea de transcendență. Între cele două funcții alegem să dezbatem în sfera artisticului muzical cu referire nu la obiectul kitsch, ci la subiectul a cărui percepție poate aluneca într-un caracter de kitsch (kitsch-os).

Obiectual, ceea ce se expune într-un demers de cultivare culturală este concertul. În cadrul și prin faptul concertului se prezintă lucrarea muzicală. Indiferent dacă acea lucrare este autentică sau falsă, executată impecabil sau

https://biblioteca-digitala.ro

aproximativ, calificativul de kitsch îl urmărim aici la nivelul modului în care este percepută, iar nu după cum este concepută sau prezentată. Adică, din perspectiva subiectului martor, recte al auditorului. El își determină calitatea audiției, în raport cu două perspective de dispunere la nivelul intenției sale: când urmărește concretitudinea (condensul) *efectului* ca certitudine de valoare; când caută să-și sublimeze percepția în arealul inefabilității spirituale, prin interogația dubitativă, ceea ce am numi *reflecția la orizont*.

Efectul se probează mereu în situația de proximitate, adică dincoace de orizont, prin aceea că este relativ tangibil (probabil) și obiectivabil. Dincoace de orizont sunt posibile atingerile cognitive pe primele patru (din cele cinci) niveluri (deja scalate) ale șlefuirii caracteriale a percepției – senzorial (concret), emoțional (afectiv), mental (normativ), etic (conformativ). Ca lucruri (obiectuale sau faptice), ele sunt pasibile aflării obiective atât prin investigația nemijlocită – experiențierea practică –, cât și mijlocită – prin instrumentarul simbolurilor (agregate în limbaje), ca experiment lucrativ. Adunându-le conotativ în sfera unei singure perechi de termeni dihotomici, le interpretăm prin formula de ordin estetic *frumos – urât*.

Într-o conferință despre urât (Festivalul *La Milanesiana* 2006) Umberto Eco menționează: *Esența kitsch-ului constă în înlocuirea categoriei etice cu categoria estetică, ceea ce, așa cum afirmă Hermann Brosch (Kitsch-ul, 1993) „impune artistului nu o operă <<bună>>, ci o operă <<frumoasă>>, interesul fiind pentru efectul frumos*."

În paradigma perechii categoriilor estetice ideatice de *frumos - urât* (nivelul aprioric zero) se încolonează perechile: plăcut – dizgrațios, emoționant – indiferent, interesant – banal, conform – inconform. Percepția (audiția) kitsch-oasă corespunde situațiilor de alterare negativă (regresivă, coborâtoare) pentru fiecare din cele patru niveluri. Așadar:

1. Audiția senzorială derapează kitsch-os în hedonismul ambiental dorindu-și numai sonorități armonice, lipsite de contrastul / tensiunea oricărei disonanțe;
2. Audiția emoțională riscă kitsch-ul prin încercarea unor evaluări calificative, exclusiv pe baza tresăririi sau intensităților emoționale (de care, momentan, este în stare

https://biblioteca-digitala.ro

subiectul perceptor), căutând să-și tapeze afectivitatea cu refrene cât mai șlăgăroase, lesne memorabile și fredonabile;

3. Audiția intelectuală falsează kitsch-os atunci când aderă exclusiv la performanța jocului combinatoriu sofisticat (sunetele ca numere, construcțiile ca structuri schematice în abstract de expresivitate, recte de timp – căci muzica este *cu* timp iar nu *în* timp) ori grosier (zgomotele ca sunete, texturile ca elemente saturate, autosuficiente, aparent dinamice, dar statice / nonconductive în fond);
4. Audiția etică se poate altera kitsch-os prin tendința de a stigmatiza abuziv (privitor la calitatea obiectului / faptului artistic) conform prejudecăților de mainstream (se cade / poartă, acceptabil – nu se cade / obișnuiește, inacceptabil) aduse hidos la rangul de repere tradiționale (cosmogonice).

Am putea spune și că esteticul este codomeniul funcției de percepție, ca areal din care aceasta își capătă conotații caracteriale / valorice bipolare. Kitsch-ul se relevă astfel în siajul urâtului, ca frumos sluțit, la fel cum, substitutiv frumosului, și ca urât cosmetizat.

Sigur, se poate vorbi și de alte forme de audiție kitsch-oasă, atunci când valoarea de-ascultat-ului este argumentată aiuritor prin aspecte de alt-conținut (exterior): gestica și/sau mimica instrumentistului (incluzând noțiunii și cântărețul) sau dirijorului; croiala vestimentației interpreților executanți; frumusețea înfățișării (fizice a) soliștilor; calitatea de conținut informațional și/sau de redactare grafică a caietului-program; tipul de public sortat pe criterii de vârstă, meserii, pregătire intelectuală; gradul de rating (în evalurările comerciale) etc.

Situându-se exclusiv pe linia orizontului, subiectul auditor se află în zona de expresivizare. Astfel, audiția devine expresivă atunci când subiectul o exprimă printr-un fapt de verbalizare. Între acestea, cele mai cunoscute / accesibile sunt: *critica*, *analiza* și *eseul*.

- Audiția critică distinge pe cale verbală o serie de concepte prin care conținutul muzical al audierii capătă expresie genuistic-formală. Audiem, bunăoară, pe linia de compoziție, concretizarea sonoră a unor concepte melodice, armonice, ritmice sau sintactice. La fel, pe linie de execuție, audiem aspecte de stare, ca mișcare

https://biblioteca-digitala.ro

(temporală / pulsatorie), înlănțuire (sonoră / armonică), agregare (timbrală sau dramaturgic-caracterială). Și tot astfel, pe linia modului de aspectare, observăm audițional expresii de finalizare, respectiv de sens muzical.

- Audiția analitică operează decompozițional asupra ei însăși – între știut și inedit –, decelând sintagme sau formule sonore arhetipale exprimate tradițional sau original. Spre exemplu, memele stilistice se conturează într-o audiție de acest fel.
- Audiția eseistică este cel mai expresiv și, totodată, influent nivel de audiere. Aici se percep sensurile muzicale exprimabile metaforic (figurativ) sau în parabole (narativ), astfel că, prin sugestia verbală, se poate aproxima o situație de resort inspirativ sau de intenție echivalentă celei originare. O putem asemăna cu un acordaj inițiatic de factură artistic-literară.

În zona orizontului nu mai vorbim de kitsch ca atare, ci de clișee verbale. Sau, prin extensie, abuzul în repetarea clișeelor verbale poate bagateliza expresivitatea audiției (referentul terț – după compoziție și execuție) sinonimând-o kitsch-ului. A vorbi despre multitudinea și variatatea nuanțelor audiției apelând la același conținut de vocabular lingvistic comprimă expresia până la redundanță și platitudine, riscând dezinteresul față de datul referentului prim – textul muzical ca valoare de sens. Dar și o prea mare abundență de sinonime poate avea același rezultat. Însă, nu doar puținătatea de vocabular poate duce la banal. Și excesivitatea folosirii unor termeni care exced semantic arealului expresiv al referentului inițial poate sufoca înțelesul audiției, ocultând sau denaturând valoarea de sens a textului muzical. Așadar, raportat oricărui nivel de audiție, exprimarea verbală trebuie să țină seama de o justă adecvare cantitativă și calitativă (semantică) a vocabularului folosit.

Dincolo de orizont audiția devine misterioasă, întrucât nu se mai poate contura delimitativ, deschizându-se la infinit. Exprimatul ei nu mai are concretitudine verbală, fiind aformal și de conținut pur imaginar, inconceptibil prin simbolurile de orice fel (elaborat - convenționale sau spontan - onirice. De fapt, de-audiatul nu mai este el însuși perceput ca veșmânt sonor, ci ca sine-în-conținut a cărui suprafață de contact este tăcerea. Cel

https://biblioteca-digitala.ro

care audiază astfel își *tace* discursivitatea gândului prin fluidizarea într-un fapt de *contemplare-în-creație*, sinonim pe deplin celui de *creație-în-contemplare*. În acest stadiu de audiere, posibilitatea kitsh-ului este exclusă definitiv. De fapt, este stadiul conștiinței pure, neîntinată de gândul intențional, izvorând perpetuu creator și acauzal ca agent al spiritului transcendent. Dihotomia estetică frumos-urât, operațională dincoace de orizont, este aproximabilă imaginativ / sugestiv dincolo de orizont prin termenii logosului metafizic de *Tot* – incomensurabil, acentric, inmarginal și atemporal –, ca pretutindeni și oricând (în-sine) și *Nimic* – *in*-cert, *in*-mensurabil, *in*-axial, *in*-areal, *in*-durabil –, ca niciunde și nicicând (din-sine). Conștiința se manifestă ca agent cosmogonic, prin calitatea de *prezență incluzivă* (în act) – totul creându-se necontenit și la nesfârșit în pluricuprindere. Opus stării de prezență este *absența excluzivă* (ca fapt fenomenal negând conștiința) – nimicul extinzându-se „replicativ" (ca un bruiaj), prin năruirea posibilității totului odată cu absolutizarea limitei de aneantizare. Pentru conștiința muzicală în act, nimicul echivalează zgomotului ca *murmur de fond discordant*, iar totul (ca măcar ceva anume) sinonimează unei tăceri fertil tematice (de prim-plan), de *ethos armonic-revelator*.

SUMMARY

George Balint
The Kitschy Act Of Listening

The text singles out one aspect of kitsch, focalised on the subjective agent as listener. Thus, apart from the object of bad taste, we discuss a kitschy type of listening distinguishable on four levels of perception: sensorial, emotional, intellectual, and reflexive. On a fifth (and last) level, the spiritual one, the kitschy act of listening is no longer possible, as we reach that state of consciousness through which, radically, *presence* determines the endless creation of the *Whole*, and *absence* – the destruction of anything as *Nothing*.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro